كلمة العدد

كل جديد في الأدب والفنون من الكلاسيكية إلى الحداثة- مروراً ببقية الألوان والتوجهات والمدارس الأخرى ؛كل جديد وان جوبه بالرفض فإنه لا يزول قبل زوال مسببات نشأته كما يحتاج تهميشه أو رفض المجانب للذوق أو السليقة منه إلى عقود من الزمن والنضال لاثباته أو إلغائه.

ولقد انشغل كثير من المفكرين والأدباء والكتاب، من مبدعين وغير مبدعين، بالدفاع عن هذا اللون من الفنون الجميلة. أو التصدي لذلك اللون ومحاولة تهميشه أو شطبه من البيان الثقافي. لكن هذا البيان- بحسب لغة أهل الحساب- أصبح يضم العشرات بل المئات من المصطلحات والألوان والتوجهات إذ يضم إليه بتواتر مستمر منذ العصر العباسي وإلى يومنا هذا كل جديد اقتضته سمة التطور ، أو الخروج على السائد قد شمله التغيير كأي نمط من أنماط الحياة أو ما كان يفد أو يترجم. والكثير من ذلك غربي الفكر والأطر والمنبع.

ويقوم الزمن بدور الإضافة والحذف والتهميش والتنسيق. فيثبت ما يثبت مع مسبباته وينتهي بالحذف ما ينتهي مع مسبباته أيضا. ويظل يصارع منها ما يصارع وهكذا. وفي هذا العصر الذي تداخلت فيه الأجناس الأدبية مع بعضها البعض. أصبح التفريق بين السرد والشعر بمسميات تنطلق من أصولها أي من الشعر والرواية والمسرحية، مسميات انشطرت من أصولها كالسرد والمسرواية وكشعر التفعيلة، والشعر الحر وقصيدة النثر وقصيدة الرسم.

وقصيدة النثر- وهي مما أختلف عليه- محور هذا العدد من قوافل، وندرك أن هذا إلاختلاف سيظل قائماً مع الإنشغال به من بعض المفكرين والمبدعين وغيرهم.

ولو أن أحمد شوقي والشابي والجواهري. .أو نزار قباني وسعدي أو نجيب محفوظ، أو العديد من المبدعين في مجالاتهم الشعرية أو الروائية أو القصصية وحتى التشكيل والموسيقى .

لوا نشغل هؤلاء و أمثالهم بملاحقة ما يستجد من مذاهب أو مدارس أدبية وفنية وفتحوا أبواب أفكارهم لكتابة البحوث والدراسات والمقالات النقدية والتحليلية سلباً أو إيجاباً لما أبدعوا كل هذا الإبداع في أشعارهم وسرديا تهم. في الوقت الذي لن تزول فيه هذه المصطلحات قبل زوال ،مسببات وظروف ظهورها.

> « إن هذه التساؤلات التي لا تنتهي عن مستجدات الثقافه والأدب – من الصعب الإجابة عليها بشكل مرض ومقنع ومصيب، وان حدثت الإجابة فإنها لن تحل تلك الإشكالية بشكل مقنع، ولا يمكن نقضها بآراء فردية، بل يلزم أن تفتح أبواب وصفحات لأعداد كثيرة وتثار وتستثارالأفكار الأكثر جدية وشجاعة ويحاط ذلك بإعلام مضاد- لكل ما يفسد السليقة والذوق – ويُتحدث باستمرار ويدعى للمشاركة من يهمهم الأمر الثقافي، ولهم في

ذلك أراء نقدية ذات ايجابية مؤثرة . مع ذلك لن تنتهي تلك الإشكاليات بسهولة ومقدار زمن نشأتها وإن رفضها العدد الأكبر من المثقفين والنقاد.

لأن الأمر الذي لا ينشا بصدفة أو نقطة تحول. و إنما ينشأ مصاحباً لتفتح نوع من الوعي أو النمو الاجتماعي أو الحضاري أو ثقافي- بمعنى أن له مرجعية ما - يحتاج لكي يندثر أو يتمحور إلى كتابات ذات أسس ومضامين وأطر تصبح قواعد معروفة وتحتاج إلى زمن طويل وإلى أنشطة مضادة وإلى نوع من التغير الإجتماعي حيث يندثر القديم الذي استنفد أسباب وجوده في زاوية من زوايا التاريخ وهو إما أن يموت نهائياً أي ينقرض كما هو حال العديد من التوجهات والمدارس، الأدبية والفكرية وكما هو حال العديد من الفنون والحرف اليدوية وخلاف ذلك من مناهج الحياة الثقافية إما أن يندثر أو يبقى في زاوية من زوايا التاريخ.

وقد تعود تلك الألوان والمدارس إن هي عادت الحياة الماثلة حين نشأتها كالموشحات الأندلسية، وكالرومانسية في التشكيل والشعر. وعند معالجة هذه الإشكالية علينا أن نبدأ بتفتيت بنائية المضمون ومعرفة حدود تأثير هذا المضمون على الذهنية الجمعية، عندئذ سوف نفرق بين الرواية الفنية والاجتماعية والتاريخية والوعظية وبين القصة القصيرة الذاتية والجماهيرية وبين قصيدة النثر والقصائد الأخرى»[1]

وإن هذا لا يعني أننا في «قوافل» ضد أو مع هذا اللون أو ذاك. وإلا لما أجزنا كل هذه البحوث والمقالات التي تناقش موضوع هذا العدد؛ بل اننا لم «نلطف» من أجواء بعض الآراء التي شحنها الحماس للدفاع عن مواقف أصحابها من قصيدة النثر- مثلاً- لعلمنا أن الزمن

هـو الكفيـل بـإحلال الـلون الأدبـي الـبهي بـدل الـلون الذي استنفد تأثيره ووقته ومقدرته على الصـمود قـد بقـي في أضـابير التاريخ يزيد الغبار قتامته كالمقامات، وقد يبقى على رونقه وبهائه دون تجريد أو تجديد كالموشحات.

التحـــريـــر

(1) جريدة الجزيرة العدد ٧٨٠١ الصادر في ١٤١٤/٨/٢٦هـ.

قصيدة النثر و إشكالية المصطلح

الدكتور عبد الرحمن السماعيل

منذ بدأت مجلة (شعر) التبشير بالحداثة الشعرية في الخمسينيات من هذا القرن ونحن في جدل و جدال حول بعض القضايا والمصطلحات الأدبية في صحفنا وكتبنا و منتدياتنا الأدبية، وأخيراً في قنواتنا الفضائية . ولعل (قصيدة النثر والغموض في الشعر) من أهم الموضوعات التي دار حولها ذلك الجدال الذي يأخذ أحياناً أشكالاً هجومية قاسية من قبل المؤيدين والمعارضين على حد سواء . وما زال هذا الجدال ، بل هذا الجدل قائماً إلى يومنا هذا ،وما خصصته (**قوافل**) من صفحات لاستطلاع آراء القراء حول قصيدة النثر لأكبر دليل على أن القضية لم تغلق ملفاتها في ثقافتنا العربية حتى الآن . وقد آثرت أن أركز هنا على مصطلح (قصيدة

النثر) . أما الغموض فسوف أتركه جانباً لأنه ليس ظاهرة مرتبطة بقصيدة النثر وحدها، بل نجده في شعر الحداثيين بشكل عام .

قبل الدخول إلى موضوعنا حول (إشكالية المصطلح) دعونا نقرأ نصين لشاعرين معروفين تعمدت إعادة كتابتهما بشكلين متماثلين ـ وفي الوقت نفسه مختلفين عن الشكل الذي وردا عليه في مصدريهما ـ دون الإشارة إلى صاحبيهما ، أو الإشارة إلى الشكل الأصلي لهما ليكونا مدخلاً مناسباً لنقاشنا .

الشكل الأول :

النص الأول :

اقتربي يا شريكة حياتي ، اقتربي مني ولا تدعي أنفاس الثلوج تفصل جسمينا، اجلسي بجانبي أمام هذا الموقد ، فالنار فاكهة الشتاء الشهية ، حدثيني بمآتي الأجيال ، فأذناي قد تعبت من تأوه الرياح و ندب العناصر ، أوصدي الأبواب والنوافذ فمرأى وجه الجو الغضوب يحزن نفسي ، والنظر إلى المدينة الجالسة كالثكلى تحت أطباق الثلوج يدمي قلبي ، اسقي السراج زيتا يا رفيقة عمري فقد أوشك أن ينطفئ ، وضميه بالقرب منك لأرى ما تكتبه الليالي على وجهك .

النص الثاني :

غـداً إن وجدتني مارداً في قمقم ترفسه الأمواج تارة ، و تارة تعالجه الأسماك اليقظـة فـتعيا ، هـل أندب العالم الذي أضعت ؟ هل أكسر القمقم وأنفلت ؟ أم أقبع فيـه راضـياً كمـا بقصـر ؟ هل أستغيث بسليمان مستسلماً ؟ أو أنادي : (إلهي ابعث الصياد)

غـداً إن وجدتـني مـارداً في قمقـم فـلن أركل لحدي ، ولن أميل عليه مغتبطا بخدي ، بدلت منزلي ولم أبدل بلدتي ، وسأقبع فيه سئماً أبكم ترفسني الأمواج فلا أهتز ، وتدغدغني الأسماك فلا ألتفت .

الشكل الثاني :

<u>النص الأول</u> :

اقتربي يا شريكة حياتي

اقتربي مني ..

ولا تدعي أنفاس الثلوج تفصل بيننا

اجلسي بجانبي أمام هذا الموقد

فالنار فاكهة الشتاء

حدثيني بمآتي الأجيال

فأذناي قد تعبتا من تأوه الرياح

وندب العناصر

أوصدي الأبواب والنوافذ
فمرأى وجه الجو يحزن نفسي
والنظر إلى المدينة الجالسة كالثكلى
تحت أطباق الثلوج يدمي قلبي
اسقي السراج زيتاً يا رفيقة عمري
فقد أوشك أن ينطفئ
وضعيه بالقرب منك
لأرى ما كتبته الليالي على وجهك

النص الثاني :

غداً إن وجدتني مارداً في قمقم
ترفسه الأمواج تارة
وتارة تعالجه الأسماك اليقظة فتعيا
هل أندب العالم الذي أضعت ؟
هل أكسر القمقم وأنفلت ؟
أم أقبع فيه راضياً كما بقصر ؟
غدا إن وجدتني مارداً في قمقم
فلن أركل لحدي

ولن أميل عليه مغتبطاً بخدي

بدلت منزلي ولم أبدل بلدتي

وسأقبع فيه سئماً أبكم

ترفسني الأمواج فلا أهتز

وتدغدغني الأسماك فلا ألتفت

هذان نصان لكاتبين أو شاعرين مشهورين ومعروفين لدى جميع المهتمين بالأدب . ورد أحدهما في مصدره مكتوبا بطريقة الكتابة النثرية العادية ، فقيل إنه نثر . و ورد الآخر في مصدره في شكل قصيدة من الشعر الحر، فقيل إنه شعر . فهل طريقة الكتابة أو شكلها معيار لتحديد جنس النص شعراً أو نثراً ؟ و المستمع لهذين النصين دون أن يراهما مكتوبين كيف يصنفهما ؟ وكيف يميز الشعر من النثر حين سماعه لهما ؟

لقد ورد النص الأول في كتاب (دمعة وابتسامة) لجبران خليل جبران وهو كتاب خواطر رومانسية صاغها جبران بأسلوبه الجذاب المعروف ، ولم يعتبر كتابه (ديوان شعر) ولم يقل إنه يحتوي على قصائد نثرية ، ولا أشك أنه اطلع قبل يوسف الخال و أنسي الحاج وتوفيق صايغ على إنتاج الشعراء الأمريكيين الذين قادوا حركة الشعر المنثور ، وعلى رأسهم (وولت ويتمان) الذي عاش بين سنتي (١٨١٩ ـ ١٨٩٢) .

أما النص الثاني فهو لتوفيق صايغ ، أحد رواد هذا الاتجاه الشعري . وقد ورد في كتاب (مختارات من الشعر العربي الحديث) لمصطفى بدوي تحت طائفة (الشعراء النثريون) وقد تعمدت اختياره من كتاب المختارات هذا لأن بدوي أتى به نموذجاً لقصيدة النثر مع بعض القصائد الأخرى ، و أحسب أنه لو ورد مكتوباً كتابة نثرية عادية في أحد الكتب ، أو إحدى صفحات المجلات الأدبية لما اختاره مصطفى بدوي في مختاراته الشعرية على أنه قصيدة نثر ؛ لأنه لا يحمل في نفسه أي معيار شعري يمكن الاحتكام إليه . إن القارئ لن يكتشف في الشكل الأول أي النصين كان قصيدة نثرية ، و لن يكتشف في الشكل الثاني أي النصين كان قطعة نثرية ؛ لعدم وجود ذلك المعيار الذي يمكن الرجوع إليه لتحديد ماهية كل منهما .

إن الإشكالية ليست إشكالية جمالية ، بل إشكالية مصطلح . فكثير من متذوقي الأدب نثره و شعره ـ وأنا أحدهم ـ يرفضون تسمية هذا النوع (بقصيدة النثر) لما فيه من التناقض الواضح للثابت من ثقافتنا و مصطلحاتنا الأدبية ؛ فالقصيدة في المصطلح الأدبي العربي، شعرٌ ، والشعر العربي محكوم بوزن يكسبه الإيقاع والموسيقى و هو الحد الفاصل بين الشعر و النثر ، وهو المعيار الذي يجب الاحتكام إليه لتحديد انتماء النصوص الجميلة ، وأركز على كلمة (الجميلة) لأستبعد كل نص لا يحمل صفة (الجمال الفني) مهما التزم بالإيقاع ، فالنص

الجميل إذا كان معتمداً على المقاطع الإيقاعية المعروفة في الشعر العربي فهو شعر ، أما إذا كان خلواً منها فإنه نثر فني جميل ولا يعيبه ذلك .

أنا كثيراً ما أقرأ بعض المقطوعات النثرية الرائعة والتي تصنف تحت (قصائد نثرية) و أستمتع بها ، و لكنني أقرأها بمرجعية نثرية ، وأعتقد أن ذلك لن يغضب الكاتب ، بل يبهجه لأن رسالته وصلت إلى قارئه و لكن باسم آخر غير الذي اختاره هو ، وهذا هو المهم لدى كل أديب وشاعر يؤمن برسالته ومهمته ، ويلتزم بها أمام قرائه .

هذا الخطأ في التسمية جاء ـ جاء في رأيي ـ من الإصرار على الترجمة الحرفية لكلمة (PROSE POEM) الإنجليزية ، وهذا في تصوري خطأ كبير وقع فيه المروجون لهذا النوع من النثر ، فما يصلح لثقافة الغرب قد لا يصلح لثقافتنا العربية ، وما تقبله اللغة الإنجليزية قد لا تقبله اللغة العربية بسبب اختلاف الخلفية الثقافية و التراثية بين الناطقين بهاتين اللغتين . ولو سرنا على هذه الطريقة في الترجمة الحرفية دون تفكير بما يلائم ثقافتنا ولغتنا لأصبح لدينا مجموعة مضحكة حقا من المصطلحات التعبيرية المنوعة . ولتوضيح ذلك لننظر إلى المصطلحات الإنجليزية التالية وترجماتها الحرفية :

HOT DOG — كلب حار

CHAIR MAN — رجل الكرسي

TAKE PLACE يأخذ مكانا

KICK THE BUCKET يركل الجردل (السطل)

إن خلفيتنا الشعرية تأسست على الإيقاع الشعري ولا يستطيع من تعمق في نفسه هذا الإحساس قراءة قطعة نثرية على أنها قصيدة شعرية ، و لا العكس . ولا يمكن مع وجود هذه الخلفية تسمية النثر شعراً ، وتسمية الشعر نثراً مهما حمل النثر من جمال لغوي و تكثيف في الصورة والتصوير ؛ لأنه سيظل نثراً فنيا رائعاً وليس شعراً ، وهذا لا يحط من قيمته وقدره ، ولعل كتاب (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي يقوم نموذجاً على هذا النثر الرائع الذي لو كتب بطريقة شعرية لقيل إنه شعر منثور ، وقيل عن أبي حيان الذي عاش في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) أنه أول من كتب قصيدة النثر في التراث الإنساني كله .

إن العرب حين ابتكروا فن الموشح لم يسموه قصيدة على الرغم من التزامه بالوزن ، بل ابتكروا له اسما عرف به حتى يومنا هذا . فلماذا لا تتم تسمية هذا النوع من النثر تسمية جديدة ، أو الاستعانة بأي مصطلح عربي قديم يمكن اعتماده لهذا الجنس الجديد القديم . أما دعوى الموسيقى الداخلية ، أو الإيقاع الداخلي فهي دعوى لا تثبت أمام الإيقاع المعروف و نص جبران خير نموذج على ذلك ؛ لأنه مهما بلغت درجة الإيقاع في النثر فإنها لن تصل إلى درجة الإيقاع في الشعر، ولو تساهلنا في هذه الناحية لاعتبرنا ما كتبه الرومانسيون في كتبهم شعرا ، وهذا في

الحقيقة لن يجعل النثر شعراً ولا الشعر نثراً إلا إذا استطاع الاسم أن يغير من حقيقة المرأة إذا سميت باسم رجل ، أو حقيقة الرجل إذا سمي باسم امرأة .

دعـوى قصيدة النثـــر ((رؤيـــة عقليّـــة))

بقلم: عبد الله بن سليم الرشيد

ينصـرف اهـتمام الأدباء ـ مبدعينَ ونقّادًا ـ إلى الشعر؛ لأنـهم موقنون أنه الفن الأول الذي يتميّز به العرب ، وأنه ما يزال ذا دور مهم ، فهو الذي يحرّك المشاعر، مـراوغًا مسـتَفِزًّا ، ولم تستطع الفنون الأخرى ـ قديمها و جديدها ـ أن تلغيَ دوره ، أو تـهمّشَه .

ولأجـل ذلـك يجـد المتابع أن كثيرًا ممن يسلكون أنفسهم في زمرة المبدعين ، يتفانَوْنَ في سبيل أن يوصف إبداعهم بـ (الشعريّة) ، ويلتمسون لذلك كل وسيلة .

وكـثير مـن هـؤلاء يفـتقر إلى الحـسِّ الشعري ، الذي هو موهبة لا تُكْتَسَب ، ومَـلكَةُ لا تُشْـترى ، فيـبحث عـن أقصـر الطرق وأهونـها ، وقد وجدها فيما دعوه بـ (قصيدة النثر) .

وهُيِّئ لهـذا المصطلح الوافـد نُقّـاد مـزوّرون ، صفّقوا لكل من ركب الموجة ، وربطـوه بوصـف (الجديـد) ، و للفظ (الجديد) وما يُشتق منه كالتجديد والمجدّد بـريق ولمَعان ، يُناط به كل محاولة للتحطيم والتجديف ، حتى الهفوات اللسانية ، والأغلاط المطبعية صارت تجديدًا في ظل الهوس بكل ما يناقض السائد .

إن بداية هذا المصطلح الهُلاميّ بدأت بفهم سقيم لطبيعة الشعر الغَرْبي ، فقد تُـرجمت منه مختارات إلى العربية نثرًا ، وكتب في أعلاها ((شعر مترجم)) ، فظن الـبعض أن شـعر الغربيين كالنثر، بلا قواعد ضابطة ، أوحدود فاصلة ، فكتب النثر وفـرّق الأسـطر وسمّاه شعرًا ، انظر مثلا ما قاله روفائيل بطي في قصيدة (!) سماها : (النابغة) :

((حطّمت السلاسل ، وكسرت القيود ، وقوّضتُ جدران الوهم

وانعتقت مما درج عليه أجدادي

فصاح إخواني و ضجوا و أعولوا و بكوا

رأوني خارجًا من سجنهم ، أتمتع بحرية هم منها محرومون)) (١)

وانظر مـا كتـبه الـريحاني وأبو شقرا ومعين بسيسو وأدونيس مما أدرجوه تحت هذا المصطلح ، تجـدْ أنـه نـثرٌ ، يُجـنى عـليه إن سمـي شعرًا ، و وصفه بـ (النثر) لا يخرجه من دائرة الإبداع ، هذا بغضّ النظر عمّا يهذي به بعض هؤلاء الذين ذكرتهم من كلام لا صلة له أحيانًا بنثر ولا بشعر ولا بعقل .

وهم يسمونه شعرًا لأنهم يبالغون في الاحتفاء باللغة المجازية ويرونها الشعر كلّه ، وما عداها فليس له أثر في بنائه ، فإذا امتلأ النثر بهذه اللغة بقي أن تُفكّك الجمل و تفرّق الأسطر، ليصبح شعرًا بشهادة العدول الثقات ، اقرأ مثلا :

((الرياح التي أشتهي
أن أزوجها كلماتي
لم تصلني
الرسائل أيضًا
لم تصلني
والقصيدة أيضًا
لم تصلني
لم يصلني
منك غير الحُطام)) [٢]

إنه شعر منثور ـ والعهدة على أصحاب المصطلح العجيب ـ غيرأن الواقع يقول إنه نثر ، تأمّل:

((الرياح التي أشتهي أن أزوجها كلماتي لم تصلني ، الرسائل أيضًا لم تصلني، والقصيدة أيضًا لم تصلني ، ... لم يصلني منك غير الحُطام))

ما الذي اختلف الآن ؟! لمَ لا يُكتب على أصله ويُسمّى باسمه ؟ أيغض من قدر قائله أن يُسمّى نثراً ؟!

بل إن من المتحمّسين لهذا الشيء من يُدخل في (قصيدة النثر) الكلام العادي المليء بالتقريرية الفجّة ؛ لأن قائله يشتهي أن يكون شاعراً ، ويجرح مشاعره ألا يُنعت بهذا النعت، كهذا الكلام :

((هل ضاقت الدنيا إلى هذا الحد ؟ هناك متسع يا صديقي ، يمكنك أن تكتب ما تشاء ، وعندما تبدع حقًّا سأصفق لك من كل قلبي ، وأضمك إلى صدري بحب حقيقي)) [٣]

إن هذا الكلام (المتناثر) صار (قصيدة نثر) ، لأنه كُتب هكذا :

هل ضاقت الدنيا إلى هذا الحد ؟

هناك متسع يا صديقي

يمكنك أن تكتب ما تشاء

... إلخ .

أتُراه يمكننا أن نفكّك نثرنا العربي كله ـ قديمه وحديثه ـ على هذه الطريقة لنصبح جميعاً شعراءَ نثر ؟!

أمـا الشعر الحـق ـ بلغـته المجنّحة وإيقاعه المميّز، ورنين قوافيه ـ فإنه بناء محكم ، لا يمكن العبث به ؛ لأنه متماسك ، ولا يمكن تفكيكه ؛ لأنه متين متلاحم ، تأمل قول ابن حمديس يصف جدولاً :

جريح بأطراف الحصى ، كلما جـــرى ... عليهـــا شكـــا أوجاعـــه بخريـــــره

كـأن حُبابًــا ريــع تحــت حَبابـــــه ... فأســرع يلقــي نفســه فــي غديــــره

أيمكن أن نكتب هذين البيتين هكذا :

جـريح بأطـراف الحصى كلما جرى عليها ، شكا أوجاعه بخريره ، كأن حُبابًا ريع تحت حَبابه ، فأسرع يلقي نفسه في غديره . ؟! لا أحد يقول بهذا .

إن هـذا الإيقـاع ـ وزنًـا وقافيـة ـ تميـز بديـع ، يُراد أن يُسلب من شعرنا ، وجمـال يُـراد أن يُطمـس ، ويُحـل محله فوضى لا حدّ لها ، وأسميها فوضى ؛ لأن كـثيرًا مـن نمانجهـا المحـتفى بهـا تخرج حتى عن إطار (النثر الفني) لأنها هوسٌ واضطراب ، تقرأ فلا تفهم ، وإن اعترضتَ اتُّهمت بالرجعية والانكفاء وما شئت من نعـوت التخذيل ، فيصدق بذلك قول أحد الكتاب : إن أتباع النثرية يصرّون إصرارًا غريبًا على سحق الآخر ومصادرته (٤) .

وتـلك الفوضـى الـتي أشـرتُ إليهـا لفتت نظر نـاقد يحـتفي بهـذا اللون ، ((وشـهد شـاهد مـن أهـلها)) فقـال : ((ولا شـك أن التحفّظات على شكل الشعر

الجديد ومضامينه لها ما يبرّرها من الناحية الفنية ، فهناك من اخترق أسوار الشعر بالخاطرة ، ومنهم من قاربه بالشكل، ومنهم من جرّب التغيير بدعوى التجديد ، ومنهم من أربك الذائقة بهوس التقليد ، في ظل صمت أو تزوير نقدي مشجّع على التجاوز ، أوهم البعض بضرورة قلب المعادلة و إحلال النثر كوعاء تعبيري مكان الشعر)) (٥)

وكنت أودّ من هذا الناقد ـ وقد تكلم كلامًا منصفًا ـ أن يركّز حديثه على ((التزوير النقدي)) ، فهو في نظري بدء الإشكال و منتهاه ، وليته أيضًا ينظر في هذه المسألة بإنصاف مستمر ، نظرًا عقليًّا يكبح من خلاله جماح (المجرّبين) و(المقلدين) ، فهو ـ أي هذا الناقد ـ ممن يملكون أداة نقدية ناضجة ، وينتظر منه ألا يكون شريكًا في هذه المهزلة .

أقول : إذا كان نقل لغة الشعر الحافلة بالأخيلة الجامحة ، والصور المجنّحة إلى قالب النثر أمرًا جديدًا يدعو إلى الاحتفال غير المنضبط ، ويهيّج شهوة التصفيق عند فئة تحب الفوضى وتتقنها ، وإذا كان ذلك كافيًا لتسميته شعرًا ، مع افتقاده ركنًا مهمًّا من أركان الشعر ـ وهو الإيقاع أو الوزن الذي أَلِفَتْه الآذان، بوصفه متعة سمعيّة لا يمكن نبذها ـ إذا كان ذلك كذلك ، فيجب تبعًا ، ومن ناحية منطقية بحتة ، أن يقرّ أصحاب ذلك الرأي و المروّجون له ـ إلى حد التهالك الأجوف ـ أن يقرّوا بما يلي :

إن نقل لغة النثر الحافلة بالمنطق الواضح و الأحكام المباشرة والحجج العقلية إلى قالب الشعر ، أمر جديد وفتح عظيم وتطور مذهل ، فقول ابن الورديّ :

بسم إله الخلق هذا ما اشترى	محمد بن يونس بن سُنقُرا
من مالك بن أحمد بن الأزرق	كلاهما قد عُرفا من جلّق
فباعه قطعة أرض واقعةْ	بكورة الغوطة وهي جامعة
بشجر مختلف الأجناس	والأرض في البيع مع الغراس (٦)

يدخل في مصطلح (نثيرة الشعر) قياسًا على (قصيدة النثر)، فإذا أقرّوا بأنه لون جديد ونمط عبقري ، فعليهم أن يولوه احتفاءهم ، ويسخّروا له ما استطاعوا من ملاحق أدبية وبرامج ومنابر.

وإذا اعترضوا قائلين : إنه لون قديم ، عُرف في العصر العباسي ، وظل متردّدا في القرون ، عرفه السابق واللاحق ، فلا جديد فيه يستحق تنويهًا أو إشارة.

إذا قالوا ذلك وقع التناقض ، ذلك أن ما يدعونه ((قصيدة النثر)) موجود في التراث العربي منذ القدم ، ففيه نماذج من خطب ورسائل ومقامات تحفل بلغة الشعر، لكنها لم تُسَمّ بغير اسمها ؛ لأن العقول حينذاك لم تكن مستلبة ، والأذهان لم تكن تفكر بالإنابة .

وإن مما يؤخذ على أصحاب هذه الدعوى ((تهورهم في إرادة القطع التام بين القديم و الحديث ، فهم يريدون أن يعرضوا علينا ـ تحت تأثير الجديد ـ شعرًا من

غير وزن ، وجملا من غير فهم ، وتراكيب من غير إعراب ، وخطبًا كل ما فيها جهارة الصوت ، أي أنهم يعرضون علينا أدبا ميتا دعيًا ، لا روح فيه ولا نسب له))[٧] هذا إن صح أن يُسمّى أدبًا .

والمتابع لمنظري النثرية يجد أن النقد عندهم أصبح كتلة من الفوضى في المصطلح والمفهوم ، فهم يجازفون بإطلاق كلمات ليس لها معنى محدّد ، و لكل منهم مصطلحاته ، واجتهاداته التي لا تستند إلى مفاهيم مشتركة ذات أصول معروفة محددة الأطر .

فبعضهم يقول عن الشعر : إنه ((كائن حي متحرك مفاجئ ، ومن هذه الخاصية تنطلق قصيدة النثر)) [٨] ، أرأيتم : كائن حي متحرك مفاجئ ! أي معنى محدّد لهذا الكلام؟ وأي جدوى منه ؟ ثم ألا يمكن أن ينطبق هذا الوصف على القط مثلا أو القرد ؟ فهما كائنان حيان متحركان مفاجئان !

ويقول أيضًا : ((قصيدة النثر ... تعرض نفسها كشيء ، ككتلة زمنية))[٩].

كشيء ؟! أليس ازدراءً للشعر وحطًّا من قيمته ، أن نقول إن القصيدة كشيء. وما هذا الشيء ؟! وما الحد المعنوي لهذه الكلمة المراوغة ؟!

ويقول آخر ممن تأثروا بهذه المجازفات النقدية : ((الديوان ... يضع القارئ حيال تحدٍّ جديد نحو اقتران شكل شعري مجازف و مخاتل)) . ولو حاولت إيجاد حد للمجازفة والمخاتلة لما استطعت ألا يفتح هذا الباب لكي يطلق من

شاء ما شاء من الجمل البرّاقة التي توحي بالعمق النقدي و التبحر الثقافي ؟! ألا يمكن أن أقول مثلا (هذه قصيدة منتشية متراكبة تستهدف ألق الظن في أفق المتلقي المنعتق من العادية ...)

وما المانع من أن أقول : ((القصيدة الحقيقية هي المنشعبة ، الغادرة الرعناء))؟! ألم يقل قائلهم ((مجازف مخاتل ؟!)) ما الذي يجيز له ذلك ويحرمه عليّ؟!

وأي فائدة للنقد بعامة من أن يعرّف أحدهم الشعر ـ وكأنه في معمل ـ فيقول: ((قصيدة النثر ... كتلة مشعة مثقَلة بلا نهاية)) [10] لقد صارت القصيدة كيمياء ، فصاح أحدهم :

نرفض الشعر كيمياء و سحرًا قتلتنا القصيدة الكيمياء

ثم أضحت فيزياء وجيولوجيا و(إنترنت) ورَحِمُ الغد مليئة بعجائب النقاد والمتنقّدين ! ومهما صحنا فلن نجد لصياحنا أثراً .

يسأل سائل : ما الذي يدعو هؤلاء إلى العبث بالكلمات بدعوى النقد ؟! في نظري ما كان ذلك كله إلا محاولة لإيهام القارئ أنهم يقولون شيئا ، وأنهم بلغوا العمق أدبًا و نقدا ، ومن بلغ الأعماق غمض كلامه واضطرب ، واختلفت لغته عن لغة (المتخثرين والمتزمتين) وأتباع النمطي السائد .

ومن ثم ـ وبأثر هذه السطوة التي تلقى في روع المتلقي ـ يصعب النقاش والجدل ، ويحسب أحدنا ألف حساب قبل أن يقول : ما هذا ؟! لأنه سيتهم بتهم أقلها أنه متطفل لا يَفْهَم ولا يستحق أن يُفْهَم .

ولقد أنتج اضطراب المصطلح وتغميض معنى الشعر عند هؤلاء ، اضطرابًا في المفهوم والحدود التي يجب الوقوف عندها ، فالشعر حينا ((لا يمكن أن يستغني عن الإيقاع)) وحينا آخر ((يرفض القيود الخارجية ويرفض القوالب الجامدة)) وقصيدة النثر ((تضمن ... مبدأ الهدم ، وهو مبدأ جمالي هام)) [11] .

وحاول أيها القارئ أن تجمع بين كون الشعر لا يستغني عن الإيقاع وكونه يرفض القيود . أليس الإيقاع ركناً من أركان الشعر وقيداً من قيوده ؟! وما كل قيد مذْمومًا ، فالحياة كلها مقيدة ، الأرض مقيدة بنظام شمسي دقيق ، والليل والنهار يسيران على نظام محكم ، وحياة الناس من مأكل ومشرب وملبس ، والأنظمة الاجتماعية والسياسية كلها قيود لا يمكن تصور الحياة دونها ، والشعر لون من ألوان النتاج البشري الذي لا يصح ما لم يقيّد .

إن منظّري النثرية يحاولون تغطية هذا الاضطراب في تصورهم ، فيطرحون هذا السؤال: (ما المقياس الذي يحدد قصيدة النثر عن القطعة النثرية ؟) وفيه إيهام بأنهم ينطلقون من قاعدة علمية ، غير أنهم يغطون الاضطراب بكلمات عائمة هَبائيّة، واسمع مثلا : ((هكذا نواجه عالما متشابكا كثيفًا مجهولاً غير واضح

المعـالم، هـذه مـن أهم جماليات قصيدة النثر)) هكذا ! أترى القائل يصف الشعر أم يصف غابة أمازونيّة ؟!

وإلى أي حـد تصـل بـنا هـذه الجمـلة : ((شاعر النثر متمرد يخلق الأشكال الـتي تلائم تجربته ، فهو خالق سيد مبدع ، يرفض كل الأشكال المفروضة عليه))[12] ؟

وهـذا يعـني أن بإمكـان كـل امـرئ أن يكـون شاعراً نثريّاً ! ولا مانع من أن أجرّب حظي، فأقول :

كانت الريح تهم بعبور المحيط

آه ... !

هل تذكر الريح وجه أمي

وهي تنشر الثياب ؟

أيتها الريح المقنّعة بالنحيب .

والآن : هـل أصـبحتُ (شاعرًا نثريًا) ؟ أم أن ثمة صفات وتنازلات أخرى يجب أن أقدمها ؟

إن دعـوى القصـيدة النـثرية باطـلة ؛ لأنها تقوم على الفوضى والاضطراب ، وبالإمكـان أن نعـدّ مـا كتـبه (عـلي العيسى) شعرًا ، مع أنه كتبه قاصدًا السخرية فيما أحسب ، وذلك قوله :

نزل الحبر الأشقر

كالزمهرير

لكي أحترق

لكي أغرق في ماء الشمس

الرمادية المثلجة . (١٣)

ثم إن تنظيرات النثريّين لا تخلو من مغالطات ، فبعضهم يوحي أن مرد الخلاف بين شكلين لا غير، وآخر يزعم أن ((أصحاب الحداثة لاحظوا أن فن النظم شيء والشعر شيء آخر)) هكذا ! ! كأنما يخاطب صاحب هذا الزعم أغرارًا جهَلَة ، وكأنه يتناسى ـ إن لم يكن يجهل ـ أن التفريق بين فنّيْ الشعر والنظم ، يُعدّ من بواكير النقد الأدبي عند العرب ، فلله ! أي ادّعاء اقتعد غاربَه هذا القائل !

ويتّصل بتلك المغالطات أن بعضهم يَسِمُ الشعر الحقَّ بسمة القِدَم ؛ لالتزامه الإيقاع .

والقِدم والحداثة ـ بمعناهما اللغوي ـ غير مرتبطين بالشكل ، كما أن مسألة التفريق بين النظم والشعر ليست من اختراع هؤلاء ـ كما أشرت سابقًا . ومن اطلع في (البيان و التبيين) أو(المصون في الأدب) مثلا وجد أثر هذه النظرة الناضجة في الاختيارات الشعرية ، بل إن كثيرا من النقاد الأقدمين يستهجن بعض ما يسمى شعرًا ؛ لخروجه عن حد الشعر .

وأرجـع إلى مسألة اضطراب المفهوم تجاه (قصيدة النثر) ، فأقول : إن هذا الاضـطراب أورث اخـتلاطا بين الفنون ، فصرت تقرأ النص وأنت لا تدري أهو شعر أم قصـة أم مقالـة ، بـل إن بعـض صحفنا أصـبحت تنشر النصوص دون أن تميّزها بكـلمة (شـعر أو قصة قصيرة ٠٠ إلخ .) وصار بعضها يضع كلمة (نَصٌّ: فلان) ، وتأمل هذه النماذج لتدرك هذا الخلط المزعج ، ثم حاول أن تبيّن إلى أي فن تنتمي :

١ – ((يقرأ الأشعار يركض . ينظم الأشعار يبرك .
يمتطي القلق الجامد جوّابًا لآفاق . بميدانه الكهفي
يجوب ٠٠٠)) [١٤] .

٢ – ((العالم يدور
وبني الإنسان [كذا] لا تنام له خطوة
كل حقول العالم تبتسم للصباح)) [١٥] .

٣ – ((هذا أنا
حربان في جسد
ونهر بين صحراءين
جسد ونهر)) [١٦] .

٤ – ((وقت واحد
روح واحدة

وقت رملي أحمر تحيط به أوراق الليمون
ذي الرائحة المحايدة)) [١٧] .

٥ - ((هنا فوق حجر الصمت
ستنزلق أسئلتهم
قطرة قطرة
دون أن يعرفوا
أنك جنين الحجر)) [١٨] .

إن بين هذه النصوص شعرا و قصة قصيرة ومقالة ، ولكنها ذات نمط واحد وأسلوب متحد ، ولن تجد فرقًا ذا بال ، وهذا من جناية ما سموه (قصيدة النثر) .

وإذا كان القاص أو الروائي أو كاتب المقالة ذا لغة شعرية جميلة ، فبإمكانه أن يكتب إبداعه على ذلك النمط من الأحرف المتناثرة والأسطر غير المكتملة ، حتى يكون شاعرا ، وتأمل الآن هذه النماذج من (القصص القصيرة) بعد أن غيّرتُ ترتيبها :

١ - ((تنتصب أعمدة الخوف
دائرة الوحشة تحتويني
فإذا أنا بها
وسط قطعة من الظلام

شبح يتحرك
تومض عيناه بشيء مبهم)) [١٩]

٢ - ((من تسامق الأسئلة
في الأفق الملبّد بالفجيعة
والحيرة الحادة
استمر تهاطل الأحجار على جحر الثعبان)) [٢٠]

٣ - ((الليل والقمر
وقسوة الشتاء
وأنا لست أنا)) [٢١]

أليست هذه النماذج من نمط (القصيدة المنثورة) ؟ أين الضوابط والحدود التي تخرج ما ليس بشعر عن مملكة الشعر؟ أما التشبث بدعوى الإيقاع الداخلي والجرس والعلائق النغمية بين الكلمات ، فهي مردودة ؛ لأن هذه إحدى سمات النثر الفني ، وقد أشار إلى ذلك كثير ممن عرضوا لهذه المسألة .

على أن ثمةَ قضيةً خطيرة ينتهجها دعاة النثرية ، وهي ((تبني المواهب الشابة التي تملك حسا شعريا ؛ لإيهامهم أن الشعر في صورته الحاضرة يتمثل في قصيدة النثر)) [٢٢] ، ولذلك كثر العابثون باسم الشعر ، وتنافست كثير من الصحف

في تشـجيعهم ، حـتى أصـبحت بعض الصفحات الأدبية أشبه بجدران تمتلئ بعبث المراهقين وهلوسات الفارغين ، واقرأ إن شئت :

((سننام عنها
مكفية على طاولة تعرق
لن تسند الأصابع ما يسعل
على أثاث الصدود
لن يهوي القطن للتي أسفل
لجرحها السجّاد)) [٢٣]

وتأمل أيضًا :

- ((ما ينشده دواة الحبر
إذا رجّت
....
أن تخرج سوئته)) [٢٤]

- ((ها إني أهبط مثقلا
بمطر الليل
المرتقى خفيف
ومائل كنسيان !!))

بـل إن بعـض هـؤلاء المحـتفى بهم لا يعرفون أبجديات اللغة ، وبدهيّات الكتابة ، وإليك هذه الأمثلة :[٢٤]

- ((يسكنني فاه فجر لم تلده ظلمة)) !
- ((أن تثور يداه و تهصران أنحائها)) !
- ((يجاوزونك

غير أنت ما فهمت لك

كي لا حدود تقم عليك !))

وزاد الأمر سوءًا أن بعض النقاد الذين يُنتظر منهم أن يتعاملوا مع هذه القضايا بتعقّل وأنـاة ، شـاركوا في التصفيق لهذه المسوخ ، فهذا عابد خازندار يُسأل: ((هذا الولع بالمغامـرات الشـكلية في أدب الشـباب ، مـا أبعاده و مزاياه و عيوبه ؟)) فيجيب : ((كله مزايا ! ! وليست له أي عيوب ، وأتمنى المزيد منه)) [٢٥] . ! !

إن هـذا الموقـف المغـرق في المجاملة ، البعيد كل البعد عن الحقيقة ، هو ـ وأمثاله ـ الـذي جعل طلاب الشهرة وبعضَ من لا يملكون ذرة من إبداع يتهافتون على نشر ما يسمّى شعرا ، فيأتون بالعجائب المغلفة بالضعف اللغوي والضحالة الفكرية والفساد الذوقي .

وهـذه النتـيجة هـي التي جعلت ناقدًا آخر ـ ليس هو الوحيد ـ يُظهر فزعه وإشفاقه من هذا التردي ، فيقول :

((أنت تقرأ نصا كاملا تقطعت الوشائج اللغوية بين كل جمله ، إنه نص بدون علاقات ، ومع ذلك فالمطلوب منك فهمه أولا ، وثانيا الاهتزاز طربا من أجله)) ثم ضرب مثالا جاء فيه :

نباح الكلاب حامض في السحر ، و لكنه ذو لون بني
يساعد على السهر ...

ثم سأل : ((هل يمكن أن نفتح بابًا نقديًا ندخل فيه إلى هذا النص)) (٢٦)

إن على كل محتفٍ بالنثرية مصفق لها أن يعيد النظر ، فالعواقب على الذوق وعلى مسيرة الشعر وخيمة ، ويجب أن تُسمى الأشياء بأسمائها فالشعر شعر، ولا يمكن أن ينعتق من الإيقاع الخارجي (سواء أكان شعرا على البنى الأصلية أم كان على وحدة التفعلية) ، و النثر نثر ، وما كان فيه من إيقاع داخلي ولغة شعرية ، لا يسوّغ تسميته بغير اسمه ، وما هو بالجديد ، ففي تراثنا كثير من هذا النمط عند ابن المقفع وأبي حيان وبديع الزمان ، وكثير من الكتاب المتأخرين والمعاصرين، ولم يسمَّ شعرا؛ مع بقاء قيمته والاحتفاء به .

وإذا قبلنا أن يُسمى النثر الفني شعرا ـ مع انضباطه بالقواعد اللغوية ـ فتلك ردة ورجعية ؛ ذلك أن بعض الدراسات الحديثة تشير إلى أن بدايات الشعر عند العرب كانت أشبه بالنثر ، ويجعل بعضهم قول حسان بن ثابت لابنه عبد الرحمن دليلا

على ذلك ، إذ سمعه يقول : ((لسعني طائر كأنه ملتف في بردَيْ حَبَرة)) فقال: ((قال ابني الشعر و رب الكعبة)) (٢٧) .

وإذا قبلنا إسقاط أركان الشعر ـ الإيقاع الخاص واللغة الخاصة ـ وإبقاء اسم الشعر على ما نكتب ، فلا مانع من أن نُبقي هذه الأركان ، وننفي وصفه بالشعر .

وعلى ذلك تتميّع الفنون ، ويضطرب النقد ، فيمكن أن نُسمّي قصيدة الحطيئة ـ وطاوي ثلاث ـ قصة قصيرة ، ونسمي ديوان المتنبي رواية ؛ لأنه يمكن إدراك وقائع حياته من خلال قصائده ، ويمكن أن نسمي بعض مقالات حسين سرحان قصائد ، وبعض قصائد محمد حسن فقي أوغازي القصيبي مقالات اجتماعية ، وانْطَلِقْ على هذا المنوال ، فلن تجد ضابطاً واحداً تقف عنده .

أما اللغة الضبابية والفكر الفوضويّ ، والخلط الأرعن بين الكلمات بدعوى الشعر النثري ، فذلك المسخ الذي لا هو بالشعر ولا بالنثر ، وليطنطن دعاته ما حَلَتْ لهم الطنطنة ، فالبقاء للأصلح ، وأما الزبد فيذهب جُفاء .

---

١ – الريحاني (ملوك العرب) ص ٩٠٢ .

٢ – عبد الرحمن بو علي : ملف قوافل س ٥ ع ٩ ربيع الآخر ١٤١٨هـ ص ١٧٤ .

٣ – طلعت سقيرق ،المرجع السابق ص ١٨٦ .

٤ – نايف رشدان العتيق ،جريدة الرياض ع ١٠٣٦٦ .

٥ – محمد العباس ، ملف قوافل ـ مرجع سابق ، ص ١٠٠ .

٦ – ابن حجة الحموي (ثمرات الأوراق) ص ٣٣٣ .

٧ – عز الدين الأمين (نظرية الفن المتجدد) ص ٢٩ .

و هذا الكتاب رائد في عرض هذه القضية عرضًا هادئًا .

٨ – اليمامة ، العدد ١٤١٤ ، ص ٦٤ .

٩ – السابق ص ٦٥ .

١٠ – السابق ، الصفحة نفسها .

١١ – السابق ، ص ٦٤ .

١٢ – السابق ، ص ٦٥ .

١٣ – علي العيسى (مسكون بالتسطيح) ص ٧٩ .

١٤ – سعد الحميدين (رسوم على الحائط) ٣٢ .

١٥ – عبد العزيز مشري (الزهور تبحث عن آنية) ١٧ .

١٦ – محمد الألمعي ،الجزيرة العدد ٨٦٧٦ .

١٧ – فهد العتيق ، المرجع السابق .

١٨ – ابتسام الباحوث،الجزيرة العدد ٨٦٣٦ .

١٩ – قماشة السيف (محادثة برية) ص ٨٧ .

٢٠ – عبد الله با قازي (الزمردة الخضراء) ص ١٧ .

٢١ – حسن الحازمي (ذاكرة الدقائق الأخيرة) ص ٩ .

٢٢ – نايف رشدان العتيق ، مرجع سابق .

٢٣ – جريدة الجزيرة ، العدد ٨٧١٠ .

٢٤ – التوباد، نقلا عن مقال في مجلة اليمامة ، العدد ١٢٢٥.

٢٥ – نقلا عن مقال لي بعنوان (نقد النقد) مجلة الدعوة ، العدد ١٢٢٢ .

٢٦ – محمد العلي، جريدة الرياض ، العدد ١٠٣١٤.

٢٧ – البيان و التبيين ٣ ـ ٦٥ .

هل قصيدة النثر شكل جديد ؟

د. سعد أبو الرضا

ليس في استطاعة فرد أو أفراد مهما أوتوا من القوة أن يقرروا بقاء واستمرار شكل أدبي ما أو إلغاءه وتوقفه ، وإنما هذه قضية تتم خلال أجيال وأجيال، فالآداب والفنون لا تحسم قضاياها بكلمة ، أو بمعركة مادية ، لأن القبول والاستحسان ، أو الرفض والاستنكار إنما ينبنيان على مواقف المتذوقين خلال أجيال وأجيال عندما يستسيغون شكلا أدبيا معينا ، أو ينفرون منه .

والتاريخ خير شاهد على ذلك ، فبرغم انتصار الرومان على الإغريق ـ قديما ـ عسكريا، إلا أن حضارة الإغريق وفكرهم وأدبهم ساد وانتشر ، ولو كانت المعارك العسكرية هي التي تملك حق الفصل في قضايا المعرفة والثقافة والفنون والآداب لحدث العكس .

وها هي ذي المذاهب الأدبية في كل مكان من العالم تتنافر ، وتتدابر ، وقد يضمحل بعضها ، لكنها قلما تختفي تماما ، بل نراها تحتك و تتصارع ، وقد ينتشر مذهب دون أن تخلو الساحة تماما من غيره ، هكذا ظهرت الكلاسيكية ، ثم الرومانتيكية ، ثم الواقعية ، والرمزية ، والوجودية ، وغيرها من هذه المذاهب ، لكننا ما نزال إلى اليوم نرى نماذج أدبية لكل هذه المذاهب ، وإنما قد يسيطر ويغلب مذهب ما ، وبين الحين والآخر يطالعنا نموذج أدبي للمذهب الذي نتصور أنه قد انتهى ، حدث ذلك في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ، وروسيا ، وفي كل بلدان العالم .

بل يحدث لدينا ، فما تزال القصيدة التي يغلب على شكلها المحافظة تطالعنا في الصحف والمجلات والدواوين ، مقترنة بغيرها من القصائد التي تعتمد التفعيلة أساسا لها ، وغير ذلك من الشعر الحر .

وما لنا نذهب بعيدا ، فلقد كان عباس محمود العقاد رئيسا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب بمصر ، وعندما كان يعرض عليه شعر التفعيلة والشعر الحر في المسابقات التي يعقدها المجلس ، كان يحوله إلى لجنة النثر، ٠٠ ثم يتغير الموقف ويصبح صلاح عبد الصبور نفسه رئيساً لهذه اللجنة نفسها ، كما يصبح شعر التفعيلة والشعر الحر شكلا شعريا يعتد به .

من هنا فإن تكوين الذائقة الجمعية ، والقاعدة العريضة من القراء هي المحك، وليس فرض الشكل الأدبي أو كثرته ، هي التي تقرر صلاح وبقاء شكل

أدبي ما ، لأن افتقاد النص للقراء والمتذوقين يصيبه بالفقد والإلغاء ، وأعني بذلك القراء جميعاً ؛ العادي والنوعي معا منهم.

لذلك فإن الاختلاف حول قصيدة النثر اليوم لن يحسم الموقف بالنسبة لها ، وخير لمن يكتبون فيها ، ومن يختلفون حولها أن يشملوا بالبحث مسوغات هذا الشكل وأبعاده ، ومزاياه في نظرهم ، إن كان له مزايا ، فقد ينجح أنصارها في تقريبها لذائقة الناس خلال الأجيال القادمة إن شاء الله ، أو ينتصر الرافضون بحديثهم عن سلبياتها .

لكن العجيب حقاً هو موقف أنصارها ، والأسس التي يعتمدونها لها ، وافتقاد الحوار حولها لطابع الموضوعية ، وتجاوزه لمفهوم التواصل بين الحضارات والثقافات ، واتصال العلوم في منظومة الفكر الإنساني ، خاصة بعد ما حقق الإنسان هذه الطفرة في تكنولوجيا الاتصالات ، وأصبح العالم الكبير قرية صغيرة، وها هي ذي نظريات تداخل الأجناس الأدبية واتصالها ، وتحويرها ، تفسر كثيراً من ظواهر التغيير في مجالات الأدب وأشكاله ، وفنونه ومذاهبه .

لكننا نجد في الوقت نفسه بعض دعاة قصيدة النثر يؤسسونها على المفاضلة بينها وبين كل ضروب الأدب وفنونه بجمالياته ، والنقد بقيمه ، متصورين أن لهذه الكتابة النثرية خصوصية في جمالياتها ، و قيمها ، تتجاوز الماضي والحاضر، بل وما بعدهما ، من ثم وجدنا أنصار هذا الشكل يهاجمون النقاد الذين يخالفونهم،

لأنهم في نظرهم قد استكانوا إلى القوالب التي ينتمون إليها ، سواء كانت تراثية كلاسيكية، أو حداثية ، أو ما بعد الحداثة ، فهم في نظرهم لن يستسيغوا هذا الشكل ألا إذا تموضع داخل القوالب التي ألفوها (١) .

بل إن أصحاب قصيدة النثر يزعمون أن سر مهاجمة بعض النقاد والقراء لهم مرده إلى أن هذا الشكل الجديد ، لم ينتج له النقاد مقولاته الخاصة به ، والتي يجب أن تكون مختلفة عما تعودناه وألفناه من قيم وأسس ، سواء ما أثر عن السابقين، أو ما أخذ عن اللاحقين ، وكأن هذا الشكل فريد لا أصل له ، غريب لا جنس يستوعبه ، ويمكن أن يتولد منه ، وينتمي إليه ، أو يتصل به .

لكن منذ متى كان الإبداع خاصة ، والمعرفة بصفة عامة لا جذور لهما ، ولا أصول ، يمكن أن تحقق فكرة الاتصال والانتماء بين ضروب الفكر وأشكاله الإبداعية و المعرفية ؟ وهل يمكن أن يكون هناك جديد جدة مطلقة ، بحيث ينقطع عن السياق التاريخي لجنسه العام ، فلا صلة ـ سلبا أو إيجابا ـ بينه وبين هذا القديم الذي اعتبر هذا الشكل جديداً بالنسبةله ؟ إذن لماذا سُمِّيَتْ ((بقصيدة النثر)) ؟ وطرفا التسمية، كل على حدة يشكلان كماً هائلاً من الأشكال التعبيرية، والنصوص المختلفة، في أدبنا وآداب غيرنا من الشعوب .

إن هـذه الأسـئلة تدفعـنا دفعا للبحث في هذه العلاقة ، برغم إنكار أصحاب قصيدة النـثر لهـا ، أعـني علاقـة قصـيدة النثر بغيرها من أشكال التعبير الأدبي في الماضي و الحاضر .

لقـد أسـهمت القصـيدة المحافظة في ميلاد قصيدة التفعيلة ، وما أظن قصيدة النـثر ـ إذا أثبـتت وجودهـا وفاعليـتها ـ وأقـرتها ذائقـة الأجيال إلا تحويراً لقصيدة التفعيلة ، على نحو ما ، هكذا يمكن أن نفترض علاقة هذه الأشكال بعضها ببعض، خـلال نمـو كمـي معـرفي جمـالي ، يغذيـه تداخـل النصـوص ، واتصال الحضارات والمعـارف والآداب ، والمـتغيرات الاجتماعية والثقافية التي يمكن أن تسهم في إيجاد ظـروف وملابسـات لنشـأة شـكل أدبـي مـا ، وأنـا هـنا لا أتحـدث عـن كتابات من يستسـهلون ، ويـنـتهزون فرصـة التخلص من القيود الفنية ، فهؤلاء لا نعتد بأقوالهم وكـتاباتـهم ، لأن الفـن الصحيح قيود ، ومواصفات وأصول ، وممارسات ، وتجارب عصـية ، يمـر بهـا المـبدع حـتى تستوي قناته ، وتستقيم وسائله ، وتنضج آلياته، ويحقق جوهر الفن فيما يبدع .

حقـاً يجـب ألا تتحكم مواريثنا ، ومناهجنا في منظور وعينا ، ونحن نتعامل مـع أي شـكلٍ جديـد [٢] ، لكنـنا في الوقـت نفسـه لا نستطيع أن نواجه هذا الشكل الجديـد دون خـلفية معـرفية فـنية فكـرية ، تحـاول أن تضع هذا العمل في السياق الإنسـاني العـام للـثقافة والفكـر والفـن، بحيـث نعـرف للشـكل الجديـد تميزه

وخصوصيته، وجمالياته التي يخرج بها عن النظام الجمالي والفني الثابت المستقر، إن كان لهذا الجديد المزعوم شئ من ذلك .

وإذا كان مبدأ المخالفة وارداً بالنسبة لكل جديد ، بمعنى أن هذا الجديد يخالف النموذج الإبداعي الذي قبله ، ويخرج عليه ، فليس لازماً أن يتم هذا الخروج على أساس تشويه السابق ، والتماس العيوب فيه ، ونفيه تماماً من دائرة الحياة ، وفاعليته فيها ، فقد يكون التكامل وسيلة من وسائل ظهور الشكل الجديد، أو ليحقق مزيداً من الانفتاح في الرؤية، و تعدداً في وسائل التعبير ، ومزيداً من آليات الجمال ، والكشف عن هموم الإنسان وأشواقه، بجانب فاعلية النموذج السابق عليه، هذا برغم أن المبدع يبدو حريصاً دائماً على إنجاز نموذج فريد مغاير، متجاوز لكل النماذج الجمالية السابقة .

فماذا يمكن أن يكون وجه التفرد والتجاوز فيما يسمى بقصيدة النثر ؟ لنأخذ أولاً التسمية ؛ ((فقصيدة)) تعني شكلا شعريا ذا أساس إيقاعي يعتبر أحد الفوارق بينه وبين غيره من أشكال الكتابة الفنية الأخرى [٣] ، بالإضافة إلى التكثيف في التصوير ، واللغة ذات العلاقات الجديدة مما يثري الدلالات ، وغزارة الإيحاءات واللمح ، أما ((النثر)) فهو شكل تعبيري آخر من أشكال الكتابة ، يختلف عن القصيدة تماما ، ليس من حيث الأوزان والإيقاعات فحسب ، ولكن بطريقة

صياغته، خاصة النثر الفني ، وإذا كان هناك ما يسمى بالنثر الشعري [٤]، فهو ذلك النثر الذي يتميز بمسحة شعرية ، تتمثل في تجلي بعض خصائص الشعر فيه، بحيث لا تختفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية .

وبرغم أن الفيلسوف والناقد الإيطالي بندتو كروتشيه ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية، ولا يعتد إلا بقيمتها الفنية التي تنحصر ـ من وجهة نظره ـ في صفاتها الغنائية ، لكنه لا يربط بين هذه الصفات الغنائية وأي قواعد فنية [٥] ، من ثم فدعوته تلك دعوة مثالية قلما تنتج أدباً يحقق جوهرها .

وربما كان التفرد والتميز الذي ينسبه المتحمسون لهذا الشكل منحصراً في اللغة ، فهي ـ في نظرهم ـ تتجاوز كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار ، لتصبح تعبيراتها ذات دلالة غير اعتيادية ، لأن معجمها الشعري قد أفرغ من دلالاته السابقة ، وبذلك أصبحت تحمل دلالات جديدة غنية بالإيحاء ، تحقق بغية الشاعر في التجاوز والإبداع والتفرد ، هذا برغم أنها في الوقت نفسه ذات صلة وثيقة بالمحيط الاجتماعي [٦] ، ومع ذلك فليس هذا بالجديد على التجارب الشعرية التي سبقت قصيدة النثر، فقد كان هذا ما يزعمه كثير من رواد المذاهب الأدبية ، خاصة كوليردج وهو يتحدث عن الخيال وأثره في تشكيل الصورة ، وذلك في كتابه ((سيرة أدبية))، كما تحدث الواقعيون عن صلة الفن بالمجتمع .

أمـا مـا يزعمونه من : [أثر للمضمون على الشكل ، والمفاجأة ، والمجازفة ، والمخاتـلة ، والإشـعاع ، والـتمرد] وغـير ذلـك ممـا يسـهم في خـلق الأشكال ، فهذا وأمـثاله مـن طـبيعة الـتجربة الشـعرية المـتميزة وصـياغتها دائمـا ، وهـو مـا يدعيـه المجـددون في كـل أشـكال الشـعر خاصـة ، والفـن بصـفة عامة ، كما أن ذلك ليس مسـوغا كافيـا لـتجاوز الحـدود بـين أجـناس الأدب ، أو الـزعم بالانقطـاع الكامل ، والـتفرد لشـكل ما عن غيره من الأشكال الأدبية ، لأن معظم ما سبق يمكن أن يكون مـن المواصـفات المشـتركة بـين كـثير مِـن الفـنون القوليـة فـأين هـي إذن المسـوغات الاجـتماعية والجماليـة الـتي تحقق جوهر الفن فيما ينشر من كتابات يمكن أن تمثل قصيدة النثر كشكل متفرد ؟

وربمـا كـان مـن الطـبعي أن يستحضـر القارئ لأي فن غيره من الأشكال كي يقـف عـلى الفـروق المائـزة بـين مـا يقرأ في هذه اللحظة ، وغيره من الأشكال الفنية الأخـرى [٧] ، وغايـة هـذا الاستحضـار تـأكيد الـتمايز إذا وجـدت مسـوغاته الفـنية والفكـرية ، فهـل هـذا الاستحضـار محقـق لهذه الغاية ونحن نتصل بقصيدة النثر ، وهـل يمكـن أن يكـون الجمع بين النثر وبعض سمات الشعر محققا لشكل فني متميز جديد ، يعتد به ، من حيث متطلبات الثقافة ونوعية الكتابة ؟

هـذه هي هموم قارئ يتمنى ثراءً في الأشكال الأدبية ومزيداً من الفن الكاشف عـن وعـي حضـاري مـتميز ، كما يتطلع إلى أن يحقق الفن إنسانيته وتفرده وجوهره

فيما يبدعه المبدعون ، دون أن ينقطع هذا الإبداع عن سياقه المعرفي والثقافي والفني ، حتى يحقق جوهر الفن ، ويتواصل معه القارئ ، كشفا عن جدة الشكل وأصالة التعبير ، ولست بذلك رافضا لأي شكل فني يمكن أن يحقق هذه الأهداف .

الهوامش و المصادر :-

(١) انظر وائل فاروق ، مجلة الأدب ، القاهرة في ١٦/٧/١٤١٨هـ الموافق ١٦/١١/١٩٩٧ م.، ص ٣٠ .

(٢) السابق نفسه ، والصفحة نفسها .

(٣) انظر مجدي وهبة و كامل المهندس :
المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٤م. ص ٢٩٣ : ص٢٩٥

(٤) السابق نفسه والصفحات نفسها ، ص ٤٠١ ، ص ٤٠٢ .

(٥) انظر د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة، سنة ١٩٧٩م. ص ٣٠٠ .

(٦) انظر محمد العباس : قصيدة النثر العربية ، مقدمات لجدل سوسيولوجي ، جريدة الرياض ، العدد ١٠٧٦٢ ، الخميس ١١/٨/١٤١٨هـ الموافق ١١/١٢/١٩٩٧م. ثقافة اليوم ص ٣١ .

(٧) انظر للكاتب نفسه ، والموضوع نفسه ، جريدة الرياض ، العدد ١٠٧٥٥ ، الخميس ٤/٨/١٤١٨هـ الموافق ٤/١٢/١٩٩٧م. ثقافة اليوم ص ٣١ .

جماليات الشعر «بين الحداثة» و «ما بعد الحداثة»

د . رمضان بسطاويسي محمد

حين يقدم الشاعر المعاصر نصه الشعري الجديد ، يتساءل القراء عن القيم الجمالية التي يبني الشاعر على أساسها نصه ، لأنها تحدث نوعًا من الصدمة لدى الناقد و القارئ ، نتيجة لاستناد كل منهما إلى ((صورة ما)) عن ((الشعر)) أو عن ((الكتابة)) ؛ وعن الفن بشكل عام ، وهذه الصدمة الجمالية تحدث نتيجة للانتقال *من القيم الجمالية السائدة إلى قيم جمالية مختلفة عنها* ، وهذه *القيم* هي تعبير الفنان عن إحساسه بروح عصره ، وتعكس موقفه من قضاياه ، ومهما كانت القيم الجمالية التي تنتهي للحداثة أو ما بعدها [1] ،فإن القيم الجمالية الجديدة تكاد تكون مضادة للقيم الجمالية التقليدية التي سادت التاريخ الأدبي والشعري فترات طويلة ، لكن قبل أن نستطرد في تحليل القيم الجمالية المرتبطة بالحداثة أو ما بعد الحداثة ، ينبغي أن نقدم إشارتين : أولهما : أن التحليل الجمالي لا يسعى إلى فرض قواعد على الشعراء في كتابة أعمالهم الإبداعية ، وإنما هذا تحليل لفعل

الإبداع الشعري كما هو، وكيف عبر التاريخ الثقافي للشاعر عن نفسه من خلال نصه، دون أن يأخذ هذا التحليل على عاتقه صياغة شروط ما للإنتاج الفني ، وهذا يعني أن القيم الجمالية هي سمات تستخرج من استقراء الأعمال الشعرية وتحليلها ، ولا سيما تلك التي يغلب عليها نمط معين من التقنية التشكيلية [٢]، ولا بد أن نوضح أن القيم الجمالية كمفهوم نقدي هي قيم عامة تنطبق على الفنون كلها ، بينما العناصر التشكيلية هي تجسيد لهذه القيم الجمالية من خلال وسيط جمالي معين ـ مثل اللون والصوت والكلمة والكتلة والفراغ ـ الذي يصيغ الفنان خلاله عمله الفني ، ولذلك تتباين صورة العناصر التشكيلية و تختلف من فن لآخر ، فمثلا القيم الجمالية التقليدية مثل التناسب والتوازن والانسجام والإيقاع تتجسد بشكل معين مرتبط بالأداة الوسيطة في الشعر، وتظهر هذه القيم بشكل مختلف في الموسيقى والفن التشكيلي والعمارة ، حسب طبيعة الإيقاع البصري أو السمعي لهذه الفنون .

وثانيهما : هناك كتابات عربية كثيرة ، وترجمات عن الحداثة وما بعد الحداثة [٣] بينما ينصرف الغرب الآن للحديث عن After postmodernism [٤] ، وجل هذه الكتابات انصرفت إلى تقديم هذه الاتجاهات الجديدة بوصفها أفقاً معياريًا للشعر لدينا ، والبعض الآخر انصرف جهده إلى تعريف هذه الاتجاهات الفكرية ، دون محاولة الحديث عن القيم الجمالية المرتبطة بهذه الاتجاهات ، وقَلّ من يشير إلى أن الحداثة وما بعد الحداثة هي توصيف لمرحلة تاريخية في الفكر الجمالي

الغربي، وليست تنطوي على أية رؤية معيارية ، وبالتالي ليست وسيلة للحكم على النصوص الشعرية ، وإنما هي أداة إجرائية لفهم التقنيات الداخلية للنصوص الشعرية في استخدام اللغة والخيال والبناء البصري للقصيدة ، وإذا تأملنا النصوص الشعرية المعاصرة ، سنجد أن المادة الوسيطة في الشعر قد تغيرت من الاستخدام المجرد للغة ، إلى استخدام اللغة بوصفها طاقة حروفية ، وصوتية ، وتشكيل بصري لشكل الحرف والقصيدة، فالوسيط البسيط وهو اللغة ، تحول إلى وسيط جمالي مركب، لا يعتمد على اللغة في جانب واحد ، وإنما ينظر للغة بوصفها قيمة تشكيلية و بصرية وسمعية ، وهذا ما نجده قد تردد في الآونة الأخيرة عند الحديث عن القصيدة البصرية ، التي يتغير فيها شكل الحرف والطباعة وترتيب الكلمات في السطر والصفحة على نحو جعل اللغة في النص الشعري ليست أداة للتوصيل الدلالي فحسب ، وإنما بناء التجربة الشعرية من خلال هذه المستويات المختلفة ، فظهر الديوان ((المسموع)) إلى جانب الديوان المطبوع وظهر ((الديوان اللوحة)) إلى جانب الديوان المألوف الذي يطالعه القارئ .

هذا التغيّر في استخدام الوسيط الجمالي ، جعل الشاعر يتميز بجسارة في استخدام لغته الجديدة في أشكالها وصورها السيميوطيقية ، مع استيعاب لجوانب أنطولوجية و سحرية وطقوسية في اللغة التي يستخدمها الشاعر .

لقد سادت الحداثة النصف الأول من القرن العشرين ، فهي توصيف لمرحلة تاريخية في الحضارة الغربية ، وليست مذهبًا فنيًا أو أفقًا معياريًا ، وإنما هي حركة سياسية واجتماعية وفلسفية حرصت على ألا تجعل من الماضي معيارًا للحكم على الأشياء ، لأن الماضي لا يستوعب تقنيات الحياة المعاصرة (٤) ، ويرى هايرماس أن جذور الحداثة تبدأ من القرن الثامن عشر من خلال فلسفة ((كانت)) Kant وهيجل Hegel ، لأنهما حددا الأسس الفلسفية لمشروع الحضارة الغربية في بداية القرن الحالي ، وقد غيّرت الحداثة من القيم التقليدية للفن الذي كان سائدًا في العصور الوسطى ، وجعلت من الفن تعبيرًا عن الحياة بأشكالها الرمزية والكلاسيكية والرومانسية ، وقدمت قيمًا أخرى لم تكن موجودة من قبل ، مثل قيمة الاستعراض، وهذه القيمة نجدها في الشعر العربي المعاصر حين يسعى بعض الشعراء إلى استعراض قدراتهم اللغوية والثقافية ، حتى يتحول هذا إلى هدفٍ للقصيدة في ذاتها ، ونجده في الإلحاح على حروف بعينها ، أو أصوات خاصة ، أو حالات وطقوس لغوية يحاكي بها الشاعر بالمماثلة أو التقابل مع نصوص في التراث العربي ، الغني بالاحتفاء باللغة العربية بأشكالها وصورها المختلفة .

وهناك قيمة جمالية أخرى ، لم تكن موجودة من قبل ، وهي قيمة مدى قابلية العمل الفني للعرض والانتشار عبر أشكال الاتصال المتاحة الآن مثل الصحف، والتليفزيون ، والمسرح والسينما ، وقيمة الاستعراض ، تعني استخدام التكنولوجيا في

استعراض تفاصيل مبهرة ، لم تكن العين الإنسانية تستطيع إدراكها في التصوير على سبيل المثال ، وفي الشعر يمكن للأداء الصوتي والبصري للقصيدة أن يساهم في نقل تجربة القصيدة على نحو لم يكن موجودًا من قبل، وقد ساهمت التكنولوجيا الاتصالية والفنية في إعطاء قدرات أكبر للفنان في تنويع استخدام وسائط متعددة في وقت واحد ، وبدأت تظهر أشرطة التسجيل الصوتي والبصري للشاعر ، فيمكن الآن للقارئ أن يستمع لقصائد بدر شاكر السياب رغم مرور عشرات السنين على وفاته ، وتقديمها لأعداد كبيرة من المتلقين، لم تكن متاحة إذا اقتصر الأمر على شكل الديوان [٥] ، وأدى هذا إلى زيادة مساحة انتشار الفنون التي لديها قابلية للعرض عبر أجهزة التليفزيون والفيديو، والبث المباشر ، وغير المباشر(Internet) ، فنجد دواوين وقصائد عبر شبكة الإنترنيت ، وهذه القيم الجمالية جعلت بعض القيم تتراجع في بعض الفنون مثل : قيمة التفرد، فالعمل الفني كان يعتمد ـ في قيمته ـ على أنه وحدة فريدة ، لا تتكرر ، ولكن من خلال إمكانات النسخ والتصوير أصبح متاحًا طبع ملايين الصور من العمل الفني ، بشكل يطابق الأصل ـ في ظروف خاصة ـ لكن هذه الصور ، لا تعكس بالطبع الإحساس بالزمن الذي يعكسه العمل الفني الأصلي ، حيث تظهر آثار السنين من خلال عوامل التعرية وآثار الطقس على اللوحة الفنية .. [٦] وبذلك تراجعت قيمة التفرد كقيمة جمالية بين المتلقين ، وأصبحت هذه

القيمة مقصورة على الصفوة من الأرستقراطية التي تحرص على اقتفاء العمل الفني الأصلي.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا ، التي غيّرت من تقنيات التشكيل، بل وأدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل مثل : استخدام الكومبيوتر في بناء القصيدة ، والبحث عن المترادفات ، وهذا نجده واضحًا لدى بعض الشعراء العرب المعاصرين ، حين يلجأ إلى غريب اللفظ أو المهجور منه ، لكي يبرز قدراته ويوسع من دائرة التأويل في فهم مستويات القصيدة ، وامتد هذا بشكل لافت في الفنون الأخرى ، حيث يتم استخدام الكومبيوتر في تصميم العمل الفني وتحليل عناصره ، وهذا نجده في النقد الذي يدخل النصوص في برنامج خاص للكومبيوتر، فيدرس العناصر الإحصائية ، والأفعال والصفات والأحوال مما ساهم في تقدم الدرس الأسلوبي للنصوص .

وترتب على هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير، فلم يعد الموضوع الجمالي للعمل الفني مستمد من خارج العمل الفني سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني كائنًا في العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم ، فهو يتمثل في العلاقة بين الألفاظ ، والصور ، والأخيلة المستخدمة في القصيدة ، ويتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها ، وأبعادها ، ومستويات التشكيل البصري أو السمعي في بناء يشبه الموسيقى ، التي لا

يـتم إسـقاط موضـوع مـا عـليها من خارج العمل الفني ، ولعل هذا ما جعل كثير من الشـعراء لا يميـلون إلى وضـع عنوان ما لنصهم الشعري الذي يقدمونه، وإنما يتركونه كمـا هـو ، حـتى لا يـتم اسـتنطاق العمـل الفـني بما ليس فيه [٧]، وحتى لا يُطالب الشاعر في ترجمة رؤاه وأحاسيسه من خلال وسيط جمالي آخر ، وهو وسيط مختلف عـن الـلغة البصـرية والسمعية للغة التي يستخدمها ، صحيح أن الحواس تتكامل في إدراكهـا لـلعمل الفـني مـثل : العـين والإحسـاس باللمس في البروز والنتوء في الفنون التشـكيلية ، ذلـك أن بـنية لغـة التواصـل في الفـن تقوم على التواصل الوجداني من خـلال الحـواس ، بيـنما بـنية التواصـل في الحيـاة اليوميـة تقـوم عـلى اللغة الدلالة القاطعـة الـتي لا تـتعدد تأويلاتهـا ٠٠ فغـنى العمل الفني يتحدد في إمكانات تأويله وليـس في دلالـته القاطعة ٠٠ولهذا فالعمل الفني ينقطع عن هذا الواقع الدلالي، لأنه يُعيـد بـناء وتشـكيل عناصره مـن خـلال المـتخيل ، وبالـتالي فالكـتابة في كثير من النصـوص السـائدة الآن ، هـي محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو ، وذلك باكتشـاف ممكنا ته واحتمالاته المختلفة ، وبالتالي إقامة علاقات جديدة ليست تلك التي نجدها في الواقع .

(مفهـوم الواقـع الـذي نسـتخدمه هـنا ، نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعي ، والذي يقتصر على اللغة العلمية ((واحدية الدلالة)) في التعبير عنه وتحليل علاقاته) .

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة في المشهد الثقافي العربي ، نجد أنها تحيل الأعمال الشعرية إلى الواقع ، أو التعبير عنه ، وهي بذلك تقدم فهمًا مضادًا لطبيعة هذه الأعمال الشعرية ، لأن الشاعر في نصه قد يسعى إلى تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدى المتلقي ، لأنه يريد ـ عن قصد ـ أن يضاد شعوره الجمالي بالتوقع ، فيقدم في نصه عكس المألوف ، لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجداني ، لأن الشاعر قد يسعى إلى التعبير عن المكبوت ، والمسكوت عنه ، والمقموع فيه ، وانعكس هذا التناول الشعري على طريقة التلقي ، لأن الأعمال الشعرية أصبحت تسعى إلى كسر الاعتياد ، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة ، الذى كان يسود تجربة التلقي ، فكان المتلقي يرد ملاحظاته العابرة إلى خبرة موحدة، تقوم بالتأويل ، بينما نوع الاستقبال السائد الآن في الشعر يقوم على استيعاب التشتت والتشظي في التجربة الشعرية ، وليس ردها إلى تجربة واحدة ، ولعل هذا الملمح الهام في تجربة تلقي النصوص الشعرية الجديدة يجعل كثير من المتلقين والنقاد ينصرفوا عن قبول هذه النصوص . وذلك لأنها تحتاج إلى تدريب وتثقيف الحواس على دخول خبرة جمالية مغايرة في استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية ، وذلك لأن الشاعر المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم ، وإنما ينقل في قصيدته خبرة مشتتة ، وهذا يدل على ظهور تغيرات هامة في طرق تلقي الأعمال الشعرية التي كانت تعتمد على التأمل ، فالمتلقي كان يستخدم خبراته

في ترجمة الشعر والأعمال الفنية [٨] ، أو ايجاد معادل موضوعي لها في تجربة النص، بينما نلاحظ أن كثير من الشعراء يهدفون إلى إحداث صدمة جمالية لدى القارئ ، تجعل الطابع الطقوسي للفن وللشعر يتراجع ، وهذا ما نجده في تحليل النص الشعري ، فلا تجد بؤرة تقليدية أو مركز ما للقصيدة تدور حولها ، ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص الشعري ، فما يجعل المتلقي لا يستخدم وعيه فقط في استقبال النص الشعري ، وإنما يستخدم أيضا خياله ، وقدرته على إعادة بناء النص وتركيب عناصره .

ونجد في ثقافة الحداثة وما بعدها ، أن الاستطيقى Aesthetic لم يعد مرادفًا لكل ما هو جميل فحسب ، وإنما اتسع مفهوم الاستطيقى ليشمل جوانب مختلفة تؤرق الإنسان وتهمه، حتى لو تعدت الجمال ، فقد يعمد الشاعر أو الفنان للتعبير عن التشويه الذي يعترض حياتنا ، ونلاحظ هذا بشكل واضح في الفنون التشكيلية ، حين يحاول الفن نقل إحساسه بالحرب ، فإنه قد يستخدم صور وأشكال للأعضاء البشرية ، بدلاً من المواد الخام في صورتها التقليدية [٩] لأن الفنان قد أصبح يرى أنه بدلاً من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات ـ في الحياة المعاصرة ـ بقذف القنابل على المدن ، ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزائها وطلقات الرصاص في ايجاد تكوين يجسد تمزق وتشظي لحظة الإنسان المعاصر ، وقد يلجأ الفنان إلى توظيف المجال أو الوسط الذي يُعرض فيه

عمله الفني ، ليصبح مكملاً له ، مثلما نجد بعض الفنانين يضيف أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لصنع تكوين أكبر يتصل بالمجال الذي يتم من خلال استقبال العمل الفني والتواصل معه .

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التي تقوم على الحداثة وما بعدها ، قد غيرت من أنماط التلقي للنص الشعري والعمل الفني ، ولا يمكن لأي دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلى تغير جماليات التلقي ، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد على المتلقي إلى حد كبير ، فبينما كان المتلقي له دورًا سلبيًا في استقبال النص الشعري ، نلاحظ الآن أن المتلقي هو الدائرة التي يكتمل من خلالها النص الشعري ، لأن المتلقي يُعيد بناء مفردات النص الشعري في داخل تجربته وثقافته وخبراته ، لكي ينتج طقسًا أو حالة أو شعور خاص شبيه بما تثيره فينا الأعمال الموسيقية ، وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقى مثلاً أعلى لها ، لأنها مجردة عن المعاني والدلالات الجاهزة ، ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع ، وتتجاوز الطابع الشعائري لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان ، وتخاطب حواسه في علاقتها المباشرة بالجسد (١٠)

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الشعري أيضا ، ذلك لأن النص الشعري يفسح المجال للاختلاف الإبداعي ، ولا يرد العمل الفني إلى وحدة ما ، لأن العلاقة بين الدال والمدلول في الفن قد تحولت إلى تفكيك هذه العلاقة ، لكي

تصبح تكوينات ، ولا يمكن ترجمة تجربة أي نص أو أي عمل فني إلى دلالة واحدة، وهذا الاختلاف في القراءة ، جعل من عملية التلقي إبداع و مسئولية ، وهذا لا يقلل من النص الشعري أو العمل الفني، وإنما يبين لنا تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدي التي كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن ، لتحل محلها قيم ذات طابع اختلاف و ليس توحيدي مثل : التناثر ، والتنافر ، والتعارض ، وغيرها من القيم الجمالية التي نراها في الأعمال الفنية ، ويسعى الشاعر أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة إلى تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقي ، وبالتالي يعارض التسلط ، ويقوم الشاعر أثناء صياغته للقصيدة بتفكيك المنطق التقليدي للعقل الجمالي في العصور السابقة ليؤسس مفهومًا جديدًا للشعر يقوم على مفهوم جديد للزمن ، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد على التبادل : بمعنى المردود المادي الذي يحكم الناس في ثقافة الاستهلاك المعاصر ، وهذا يعني أن سياق الزمن في الحياة اليومية ، وسط أدوات الاتصال ، يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التي يعيشها الإنسان ، والزمن هو أداة الشاعر للمحافظة على استقلاله الذاتي ، وهويته المشتتة في الحياة اليومية ، ذلك أن بنية الشعور بالزمن في الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة ، ولذلك يحطم الشاعر أو الفنان المعاصر ، صورة الزمن الذي يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه ، ويلجأ للزمن الحر ، أي الزمان الجمالي ، وهذا الزمن

لا نجـده إلا في الـنص الشـعري أو العمل الفني ، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلي آخر غير ذلك المنطق الصارم الذي نعيشه في الحياة اليوميـة ، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالي هو زمن يحرر المتلقي والفنان من أسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات ، ولعل الإحساس بالزمن في الفنون التشكيلية يتضح في تحطيـم الإيقـاع التقـليدي لجـزئيات العمـل الفني، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم على علاقة ((ما بعد)) و((ما قبل)) ولكن يقوم على الـتفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته ، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التي كانت ترتكـز عـليها القيـم الجمالية مثل وحدة الزمان ، و وحدة المكان في التصور الأرسطي قـد تغـيرت طبيعـتها في الفـن الحديـث ، وبالـتالي تغـيرت العناصر التشكيلية التي تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان ..

ويمكـن القول أن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن والشعر المعاصر، دون أن نطـلق عـليها أياً من أحكام القيمة ، ويود المرء لو يتحرر النقد من ((أحكام القيمة)) الـتي تعـني مركـزية ذات الـناقد و الـتمحور حولهـا في رؤيـة أي نـص، والاستناد إلى نظرة للعالم ، وممارسة لسلطة من نوع خاص على الشعراء، ولكن يمكن أن نتسـاءل هـل الحداثـة لدينا هي ذاتها الحداثة في الغرب ، رغم تباين الثقافتين، ورغم اشتراكهما في ملامح عديدة ، وهذا الموضوع كان موضوع بحثي في كتاب أدورنو

: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت [10] ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدي ، و فجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها .

ويؤرخ البعض للحداثة في الفن التشكيلي والشعر من خلال البيان المستقبلي للشاعر مارتيني Futurist Manifesto of Martini الذي نشر في الفيجاروعام ١٩٠٨ ، وانتصر فيه لجمال التكنولوجيا ضد آثار الفن الكلاسيكي ، وإلى خطوط الباوهاوس Bauhause(وهي مدرسة في فن العمارة والفنون التطبيقية ظهرت في ألمانيا في العشرينات من هذا القرن ، ولعبت دورًا عالميًا في تأسيس العلاقة بين فن التصميم ، والتقنية الصناعية) وبدأت تظهر أعمال البنائيين Constructivists(وهم جماعة من النحاتين التجريديين الروس الذين أصدروا ما يسمى بالبيان الواقعي عام ١٩٢٠ ، قالوا فيه : إن النحت ليس كتلة مستقرة ، وحيزًا قائمًا في الفراغ ، واستعانوا بمواد العصر الآلي لتحقيق حركة في الفراغ)[11] وبدأت هذه الأعمال الحداثية في الفنون المختلفة تكتسب مشروعيتها فقد أصبحت الحداثة نفسها لها تقاليد فنية وأصبحت هي المعيار الثقافي المقبول ، وبعد أن استقرت الحداثة ، بدأت تظهر مرحلة جديدة هي ما بعد الحداثةPostmodernism التي تعود لتقديس المكان ، ويمكن بالطبع تصور ((ما بعد الحداثة)) على أنها مرحلة أكثر تقدمًا من الحداثة، رغم أنها تتضمن جوانب في العودة للقديم، فبعض المدافعين عن ((ما بعد الحداثة)) يرون أن الحداثة كانت قضية تسعى لاستعمار الحياة وفق منظور سلطة ما ، وهي نزعة

ذكورية متمركزة ذاتيًا ، وحسب هذا المنظور ما المرحلة الحالية هي تحرير من المرحلة السابقة ، وحسب تعبيرأحد نقاد الفن المعاصرين ريتشارد جوت R. Gott : ((إن حركة ما بعد الحداثة هي حركة تشظية ، يمكن أن تتفتح فيها مائة زهرة ، فإذا كانت الحداثة هي نتاج الثقافة الغربية وتطور الحضارة الغربية ، فإن ما بعد الحداثة تبشر الاعتراف بتعددية الثقافات)) (١٢) .

وقد حدثت مواجهة بين الحداثة وما بعد الحداثة من خلال مواجهة بين فيلسوفين ، أحدهما يدافع عن الحداثة كمشروع غربي لم يكتمل بعد ، وهو الفيلسوف الألماني يورجين هابرماس Jurgen Habermas ، والآخر يدافع ((عن ما بعد الحداثة)) وهو جان فرانسوا ليوتارد J. F. Lytard ، والذي يعتبر كتابه ظرف ما بعد الحداثة The Postmodernism condition وثيقة جماعة ما بعد الحداثة ، أو ما بعد البنيويين Post structuralists ، ويقدم ليوتار حجته بقوله : إنه يمكن ملاحظة نوع من التدهور في الثقة التي وضعها القرنان الماضيان في فكرة التقدم ، وهو يقول في عبارة ذات دلالة : إن هناك نوعا من الأسى في روح العصر ، ذلك لأن تطور التكنولوجيا والمعرفة ، لم يؤديا إلى تحقيق مزيد من الحرية للبشرية ، وإنما جلب التعاسة نتيجة لاستخدام التكنولوجيا في الحرب والدمار .. (١٣)

ويمكن القول إن التعارض بين الحداثة وما بعد الحداثة هو تعارض بين اتجاهين داخل ثقافة الغرب ، وعندما نقارن بينهما ، فإننا لا نقارن بين اتجاهين

مختلفين ولكن كل منهما يكمل الآخر من خلال التعارض معه ، فلو كانت الحداثة هي الرؤية الجديدة أو الجذرية للعصر الحالي ، فإن ما بعد الحداثة هي حركة احتجاج لاتجاهات كثيرة لا يؤلف ما بينها مطمح ذاتي واحد ، أو إجماع جمالي والتصور التبسيطي ، أو تصور ما بعد الحداثة للحداثة على أنها جبل منيع للنخبة، انطلق الفن ليرقاه في بداية هذا القرن ، وقمة هذا الجبل تحتلها أعمال الفن الأسطورية ، ففي فن العمارة ، و هو الفن الرئيسي الذي يجسد مرحلة ما بعد الحداثة ، يرمز لها بالبرج الزجاجي للمعماري ميس فان ده رو ، وفي الموسيقى هي الصمت الأوركسترالي لجون كيج John Cage ، وفي الفن التشكيلي هي المربع الأبيض على اللوح الأبيض ، ويزداد ابتعاد فناني الحداثة عن مطامح الإنسان العادي ، إن فن الحداثة ليس الإيمان بالتقدم لمجرد التقدم ، لكن الإيمان بالقدرة الإنسانية على التحسن والإنجاز ، وقد كان برنامجها أن تجعل العالم مكانًا أفضل، لقد كان ميلادها استجابة متفائلة ونقدًا لممارسات الإنسان القديمة .

وقد استطاع أحد الباحثين المعاصرين ، وهو إيهاب حسن التعبير عن روح ما بعد الحداثة في كتابه (البراءة الراديكالية) حدد فيه كثيراً من المفاهيم حول ما بعد الحداثة في الأدب و الشعر ، وفي كتابه التالي عن ما بعد الحداثة حدد الفروق الدقيقة في دلالة المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة على نحو يساهم في الكشف عن الطابع الجمالي لكل منهما : (١٤)

الحداثة	ما بعد الحداثة
١ – العالم	١ – المدنيـة إلى جانب تصور العالم كقرية كوكبية مما يؤدي إلى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى .
٢ – اهتمت بإبراز أهميـة التكنولوجيا في التقنية الجمالية واكتشاف خامات جديدة كوسائط جمالية في الفن .	٢ – استخدام التكنولوجيا في تقديـم أشكال فنية جديدة ، تقوم على التشتيت الذي لا نهاية له .
٣ – التكنولوجيا توفر الوقت والجهد ، ولكنها ليست بديلاً عن الوعي الإنساني.	٣ – الكومبيوتر كبديل للوعي أو امتداد للوعي .
٤ – مقاومة أشكال السلطة المختلفة ، ومنها سلطة الماضي الجمالي .	٤ – مفاهيم ، وحكم النخبة ، تشتيت الأنا ، الفن يصبح جمعيًا ، اختياريًا ، فوضويًا ، كوميديا العبث ، والفكاهة السوداء ، والوصول إلى التجريد الأقصى .
٥ – الاحتفاء بالأسطوري ، و لها أهداف إنسانية.	٥ – الاحتفاء بتوافه الأشياء ، ونثرية الحياة اليومية .
٦ – التعبير عن الجسد كوحدة إنسانية .	٦ – اجتياز الرقابة ، وتفتيت الجسد إلى أعضاء .
٧ – إبراز التناقض بين الثقافات .	٧ – التعايش مع الثقافات المقابلة .
٨ – التجريبية ـ غير ارتجالية .	٨ – بنيات مفتوحة ، غير متصلة أو محددة ، وذات طابع ارتجالي .
٩ – جمال العمل الفني ، وقابليته للتفسير والتأويل .	٩ – نهاية المبدأ الاستطيقى الذي يركز على جمال العمل الفني أو تفرده ، ضد التفسير .
١٠ – رومانسية الطابع ، وذات طابع رمزي .	١٠– باتافيزيقا / دادية .

الحداثة	ما بعد الحداثة
١١ – شكل متصل أو مغلق .	١١ – شكل ضد الاتصال و مفتوح .
١٢ – لها غرض و هدف .	١٢– تقوم على التلاعب .
١٣ – العمل الفني له تصميم خاص .	١٣ – يعتمد على الصدفة في البحث عن شكل للعمل الفني .
١٤ – لها بناء هرمي ، ولها أسس تقوم عليها .	١٤ – يقوم على اللانظام أو الفوضى .
١٥ – تعتمد على براعة الفنان و قدرته على استخدام الوعي والعقل .	١٥ – تنتج عن الإرهاق والصمت .
١٦ – تقدم الأعمال الحداثية عملاً فنيًا مكتملاً .	١٦ – لا تلتزم بتقديم عمل مكتمل ، وإنما تكتفي في بعض الأحيان في تقديم جزء من العمل الفني .
١٧ – يحتفظ ببعد فاصل ، أو مسافة نفسية بين المتلقي والعمل الفني .	١٧ – يقوم على مشاركة المتلقي في العمل الفني .
١٨ – يقوم على صياغة عناصر فنية ذات طابع جماعي .	١٨ – يقدم إبادة وتفكيك للعناصر الفنية.
١٩ – يعتمد على حضور العمل الفني .	١٩ – يقوم على الغياب .
٢٠ – العمل الفني له مركزيته .	٢٠ – يقوم على التشتيت .
٢١ – يلتزم بالجنس الأدبي ، أو الحدود الفاصلة بين الفنون .	٢١ – لا يلتزم بهذه الحدود ، فالعمل الفني لا يندرج تحت مسمى تصنيفي معين .
٢٢ – استعارة .	٢٢ – كناية .

الحداثة	ما بعد الحداثة
٢٣ — انتقاء .	٢٣ — مزج .
٢٤ — تأويل و قراءة .	٢٤ — ضد التأويل ، قراءة مغلوطة .
٢٥ — مدلول .	٢٥ — دال .
٢٦ — موجه للقارئ المتلقي .	٢٦ — موجه للفنان في الأساس .
٢٧ — يحكي .	٢٧ — اللاحكي .
٢٨ — عرض الجسد .	٢٨ — رغبة الجسد .
٢٩ — تناسلي / ذكوري .	٢٩ — متعدد الأشكال الجنسية / خنثوي.
٣٠ — هوس الاضطهاد .	٣٠ — فصام .
٣١ — يستند إلى أصل و علة .	٣١ — اختلاف و تغير .
٣٢ — له ميتافيزيقا .	٣٢ — مفارقة ساخرة .
٣٣ — التحديد .	٣٣ — استحالة التحديد .
٣٤ — المفارقة .	٣٤ — اللامفارقة .

وبعد هذه المقارنة التي أضفت إليها ، لكي أبرز المقارنة بين الجوانب التفصيلية لجماليات الحداثة وما بعد الحداثة ، ونظرًا لغموض القيم الجمالية والعناصر التشكيلية لدى كل منهما في الفكر العربي لدينا ، فإن الاتجاهين يختلط بعضهما بالبعض في سياق كثير من الكتابات النقدية ، مما حد من شعبية وانتشار بعض النصوص الشعرية في الساحة الثقافية العربية ، فإذا كانت هذه النصوص

الشعرية والخلفية التي تستند إليها غير واضحة لدى المختصين ، فما هو الحال لدى المتلقي العادي ، فإذا كانت ثقافة الحداثة تعبر عن نفسها في الأعمال الشعرية التي تتميز بالتغيير ، فإن ثقافة ما بعد الحداثة تشتمل على كل من التفكيك والصمت ، أو الثقافة الشعبية ، واللامفارقة واستحالة التحديد ..(١٥)

ويمكن أن يرجع غموض الحداثة وما بعد الحداثة إلى عدة عوامل يمكن أن نجملها في الآتي :

١ – يوحي لفظ ما بعد الحداثة بفكِرة الحداثة ذاتها ، وهي الفكرة التي نقصد تجاوزها ، أو نقدها ، أي أن اللفظ ذاته ينطوي على خصم له ، كما أن لفظ ما بعد الحداثة يشير إلى التوالي الزمني ويوحي الآخر ـ الحداثة ـ بالتأخر عنه ، ولذلك ينادي بعض النقاد بتقديم تسمية أفضل لما بعد الحداثة فنسميه مثلاً عصر السيموطيقى ، أو عصر التفكيك، أو عصر استحالة التحديد .

٢ – لا يجتمع النقاد على تعريف واضح لمفهوم الحداثة وما بعدها ، فالبعض يرى أنها ظاهرة تاريخية تحدث في كل فترة انتقال وتجديد في القيم الجمالية، لكن كيف نفسر تجاوز هذه الأنماط الجمالية في عصر واحد ؟

٣ – إن مفاهيم الحداثة وما بعدها عرضة للتغيير كغيرها من المفاهيم التي استحدثت في تاريخ الفن ، ولعل هذا يفسر حديث الغرب الآن عن ما بعد ((بعد الحداثة)) After Postmodernism .

٤ – إننا بحاجة إلى أن ننظر إلى الحداثة وما بعدها من خلال فكرة الاستمرار والانفصال عن القيم الجمالية السائدة في وقت واحد ، فيمكن دراسة المفهومين من خلال التشابه و الاختلاف ، الوحدة والتمزق ، أو التبعية والتمرد ٠٠

٥ – يطلق مفهوم الحداثة على الفترة التاريخية التي ظهرت فيها الأعمال الفنية التي تبشر بهذا الاتجاه في بداية القرن ، ويطلق مفهوم ما بعد الحداثة على الأعمال التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، لكن يختلف البعض حول هذا الوصف التاريخي، لأن الفترة التي نشير إليها في بدايات القرن العشرين ، وبعد الحرب العالمية الثانية ، لا يمكن الاعتماد عليه ، لأن لفظ ((الفترة)) التاريخية هو بنية تمتد في الزمن وتتشعب في لحظات معينة ، لقد كونّا نموذجًا لما بعد الحداثة في أذهاننا ، فرض علينا أنماطًا محددة من الثقافة والخيال والأعمال الشعرية ، ثم شرعنا في إعادة تشكيل واكتشاف أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتّاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى ، أي وسّعنا المفهوم لدراسة كل التاريخ الشعري والأدبي ، فنجد دراسات عن الحداثة في التراث ، وهذا يعني أننا نعيد اكتشاف أسلافنا على ضوء هذه الثقافة الجديدة ، بحيث أصبحنا نرى قدامى الكتّاب والشعراء بوصفهم متوافقين ـ بالنسبة لعصرهم وأحيانا عصرنا

أيضا مع الحداثة أو ما بعدها ، مثل تلك الدراسات التي قدمت عن عبد القاهر الجرجاني في نظريته عن النظم ، أو الحداثة عند أبي تمام ، أو قراءة النفري والتصوف بطريقة جديدة .

٦ – يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية ، إذ أن الخصائص المحددة ، تكون في الأغلب متناقضة ، ومتعددة أيضا ، فإذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلق لتيار ما كتجسيد للحداثة أو ما بعدها ، وترتب على هذا أن أصبح معظم الكتّاب والشعراء في عداد الماضي ، فمثلا إن ما بعد الحداثة تسعى إلى تفكيك البناء التقليدي للشعر ، وهي تشترك في ذلك مع الحداثة ، وهذا يعني أن سمة واحدة لا تكفي للتصنيف أو إطلاق الأحكام ، ولا بد من اكتشاف حساسية وطريقة جديدة في تناول النصوص الشعرية تساعدنا في اكتشاف إمكاناتها وليس الحكم عليها .

٧ – ليس هناك نظرية جمالية واحدة يمكن أن نفسر من خلالها النصوص الشعرية التي تنتمي للحداثة أو ما بعدها ، ذلك لأن الاعتماد على نظرية واحدة تغفل أبعاد التجربة الشعرية الأخرى وتختزل المتعدد في صفة واحدة.

٨ – هل الحداثة أو ما بعد الحداثة هي مجرد نزعات أدبية أم أنها عن تعبير عن ظواهر ثقافية واجتماعية ، أو ربما قد تكون تحول في النزعة الإنسانية الغربية ؟ ، إن يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة ، أو

كيـف تنفصـل عـن بعضـها البعض ، فثمة عناصر نفسية وفلسفية واقتصادية واجـتماعية تـتدخل في هـذه الظواهـر ، فكيـف نفهـم هـذه الاتجاهـات دون محاولة تفهم سمات المجتمع العربي ؟ ..

هذه بعض التساؤلات التي قد تثار عند طرح موضوع جماليات الحداثة وما بعدها ، ولعلها تثير لدى القارئ بعض الأسئلة عند محاولة تلقيه لبعض النصوص الشعرية

هوامش :

(١) يمكـن الإشـارة هـنا إلى كـتابين اعـتمدت عـليهما في تعـريف الحداثة وما بعد الحداثة لجينكس :

- Charles Jencks: Late-Modern Architecture. London and New York. 1980. P. 32.
- Charles Jencks: What is Post Modernism? London, 1986. P. 35 f f.

(2) Hegel: Aesthetics: Lectures on philosophy of fine art. Trans. by: T. M. Knox. Vol. I. Oxford University Press. 1975. P. 18.

(٣) مـن هـذه الدراسـات العـربية عـن الحداثـة : دراسـات محمد برادة ، خالدة سعيد ، كمـال أبو ديب ، محمد عبد المطلب ، محمد فتوح أحمد ، أنور لوقا ، محمد مصطفى بـدوي، محمد عابد الجابري ، ناصر الدين الأسد ، تمام حسان ، صالح جواد طعمة، محمد الهادي الطرابلسي ، جابر عصفور ، إدوار الخـراط ، هدى وصفي ، صبري حـافظ ، أدونيـس . انظـر العـدد الثالث والرابع من مجلة فصول القاهرية ١٩٨٤ هذا

بالإضافة إلى الكتابة المترجمة ومنها : الحداثة ، مالكم براد بري ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة ، بغداد ، ١٩٨٧، ومجلة شهادات وقضايا ، حيث خصصت أكثر من عدد للحداثة . العدد الثاني والثالث ، خريف و شتاء ١٩٩١م.

(٤) Richard Gott: The crises of contemporary culture, the Guardian, 1 December 1986. P. 18.

وقد عقد مؤتمر في جامعة شيكاغو ١٩٩٨عن ما بعد الحداثة .

(٥) والتر بنيامين : العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي . ترجمة سيزا قاسم. قبرص . مجلة شهادات وقضايا . العدد الثالث ١٩٩١ ص ٢٤٤.

(٦) تناول أدورنو أثر الزمان على العمل الفني في إبداعه وتفرده في :

Adorno: Aesthtic theory. P. 311.

(٧) د. رمضان بسطاويسي محمد : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت «أدورنو نموذجًا» . القاهرة . نصوص ٩٠ ، ١٩٩٣ ص ١٨ ـ ٩٥ .

(٨) أنظر جماليات التلقي لهانز يادس من أجل علم جماليات التلقي

Hans Robert Jauss: Pour une esthetique de la reception. Gallmar, 1998.

وهي مدرسة تهتم بدراسة كيفية استقبال العمل الأدبي من قبل القراء وقد خصص فيه المؤلف فصلاً كاملاً لدراسة مفهوم الحداثة كيفية نشأته في الفكر والأدب الأوروبي كرد فعل على التراث الكلاسيكي ، ويبين الكتاب أن مصطلح الحداثة - modernite من اختراع الشاعر الفرنسي بودلير .

(٩) يمكـن أن يصبح القبيح موضوعًا للعمل الفني وهدفًا له لصنع تأثير لدى القارئ لمقاومة التشـويه الـذي يحدث في الواقع ، ويسمى هذا الفن هذه الآليات جماليات المقاومة ٠٠ وهي تحارب القبح في العالم بنفس السلاح ٠٠

(١٠) اهتم بنيامين بإبراز تضاؤل الطابع الشعائري في الفن الحداثة . انظر كتاب بيير زيما : الـنقد الاجـتماعي : نحـو عـلم اجتماع للنص الأدبي . ترجمة عايدة لطفي . دار الفكر . القاهرة ١٩٩١ ـ ص ٦٥ .

(11) Rechard Gott: the crisis of contemporary culture. P. 103.

(12) Ibid: P. 5.

(١٣) د. رمضان بسطاويسي : هابرماس : فيلسوف الحداثة . مخطوط تحت الطبع ، ص ٢١٠ .

(14) Ihab Hassan: Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age in the post modern turn: Essays in Postmodern theory and culture. Columbus 1987. P. 57.

(١٥) استفدت في إعداد هذه المقارنة من كتاب إيهاب حسن السابق ، وكتاب مارجريت روز عـن مـا بعد الحداثة . ترجمة أحمد الشامي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٤.

بين البلاغـــة والجمـال- رؤيـــة أدبيـــه

كتبها : يسري عبد الغني عبد الله

في هـذه السـطور نتناول موضوعًا نراه على جانب كبيرة من الأهمية ألا وهو: ((قضـايا الـبحث المشـتركة بـين الـبلاغة و الجمـال)) ، ونحـن نحب أن نؤكد في البداية أن هناك نقاطًا كثيرة تم فيها الالتقاء و الاتفاق بين مضمون الجمال ، ومفهوم الـبلاغة إلى الحـد الـذي يجعلنا نعتقد أن هناك ترابطًا بين البلاغة والجمال ، حتى أنه لا يمكن القول بأنهما في حالة من الانفصال ، وفي نفس الوقت نقول أنه لا توجد البلاغة إلا حيث يوجد الجمال ، وما خلا من الجمال فإطلاق البلاغة عليه محال .

وهناك مجال آخر نحسب أنه يوثق الصلة بين البحوث الجمالية والبلاغية، هـذا المجال هو قضايا البحث المشتركة بينهما ، والمتشابهة فيهما ، والتي سنحاول بحثها ودرسها في هذه السطور بإذن الله تعالى .

من بين القضايا أو من بين هذه القضايا قضية الجميل أو البليغ ، وهل يكمن الجمال في المادة المصورة أم في الصياغة و التصوير ؟

فقديمًا أرجع ((أرسطو)) جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة بغض النظر عن الشيء المحكي جميلاً كان أم قبيحًا ، وهو يقول في ((البويطيقا)) :

والسبب في أن الناس يستمتعون برؤية الشبيه هو أنهم بتأملهم فيه يجدون أنفسهم يتعلمون و يستنبطون الأفكار ، وربما يقولون : آه ، هذا هو، ذلك، لأنه إذا حدث أنك لم تر الأصل ، فإن المتعة لن يكون سببها التقليد ، وإنما هي ترجع إلى الإتقان ، أو اللون ، أو أى شيء آخر من هذا القبيل)).

ويتساءل ((بلوتال)) هل من الممكن أن يصير ما هو قبيح في حد ذاته جميلاً في الفن ؟

فإذا أجبنا بنعم ، فهل يكون العمل موافقًا ومناسيًا أصله ؟ وإذا كان لا، فكيف يحدث أننا نعجب بهذه المحاكاة ؟ الحقيقة أن الشيء القبيح لا يمكن ـ كما يرى ـ ((بلوتال)): أن يصير جميلاً ، ولكن المحاكاة تثير إعجابنا عندما تكون مطابقة ، فالجمال والمحاكاة الجميلة هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف .

وهنا ما يزال ((بلوتال)) مثل ((أرسطو)) يتكلم عن استجابة ذهننا لمهارة الفنان وذكائه، في حين أنه من المهم أولاً وقبل كل شيء أن يكلمنا عن العلاقة بين الفنان وأهمية الأشياء التي يصورها ، لأنه كما ينقل إلينا الشيء الجميل ـ في نظرنا أو كما هو معروف لنا ـ فإنه كذلك ينقل إلينا ما هو قبيح في ذاته ، أو في نظرنا كما هو معروف لنا أيضًا ، والمتعة التي تحصل لنا بسبب مهارة الفنان في نقل القبح تحمل في طياتها ضمنًا أن ما هو قبيح كل القبح ، ولكنه معجب في الفن ، فيه شيء يستطيع الإدراك أن يفهمه على أنه جميل ، وهذا الإدراك بطبيعة الحال هو إدراك الفنان أولاً ، وإدراك المستمع ثانيًا .

وقد عارض ((لسنج)) إدخال القبح في ميدان العمل الفني على أساس أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة كي تحكي القبح .

وحاول ((شيللر)) أن يستبعد كلمة الجمال من ميدان الفن لما تحدثه من اختلاط في العقول ، فالناس يعجبون مثلاً بتمثال ((أبوللو)) وكذلك بتمثال ((لاوكون)) ، ومحتوى الأول يكفي لأن يجعله جميلاً، بعكس الثاني، وكذلك الشأن في الشعر فليس الجمال إذن في المحتوى ، ولكنه في طريقة العلاج ، ويقترح أن نستبدل ـ على هذا الأساس ـ كلمة الصدق في أكمل معانيها بكلمة الجمال(١) .

١- نراجع : الأسس الجمالية في النقد العربي د. عز الدين إسماعيل ،ص ٥٦ ،وما بعدها . الخلاف إذن في أي الشيئين يكون مصدر الجمال ؟ ، الصياغة أم المحتوى ؟

والاتجـاه الغـالب هـو أن الصـياغة و التصـوير والفن عمومًا هي مصدر الجمال والمتعة فإذا ما أضيف إلى ذلك جمال المحتوى ازداد الأمر جمالاً على جمال .

في اتجاهات البلغاء :

نفس الشـيء نجـده في اتجاهات البلغاء فهذا هو الجاحظ يثور معترضًا على العلامـة أبـي عمرو الشيباني لاستحسانه أبياتًا من الشعر لأن معناها محكم مع أنها خاليـة مـن التصوير الشعري الجميل (بها أفكار فقط دون وجود عاطفة أو خيال)، وكان أبو عمرو استحسن قول القائل:

لا تحسبن الموت موت البلى

فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهـما مـوت ولـكـــن ذا

أفظع من ذاك لذل السؤال

فعـلق عـليه عالـمنا الموسـوعي / الجاحظ بقوله : ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعـاني مطـروحة في الطـريق يعـرفها العجمـي و العربي، والبدوي والقروي ، فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير .

فظاهـر كـلام شـيخنا الجـاحظ : إن الشـعر مقصـور عـلى الصـياغة والنسـج والتصوير.

وقد قلنا ظاهر الكلام من العبارة لأن الجاحظ في نظرته الممتدة يريد من التصوير اللفظ والمعنى معًا ، كما هو معروف في نظرية النظم التي تعالج نفس القضية : المحتوى أم الصياغة؟ والتي وصلت إلى ذروة تطورها على يد العلامة الأديب الناقد / عبد القاهر الجرجاني في كتابه المهم : ((دلائل الإعجاز)) .

رجل يفضل التصوير الجيد :

والذي يكاد ينطق بمفهوم الفلاسفة في هذه القضية هو الناقد الأديب / أبو بشر الآمدي صاحب كتاب : (الموازنة بين أبى تمام والبحتري) والذي يفضل التصوير الجيد ، فإذا قام التصوير على معنى لطيف ، أو أدب حسن فذلك مما يزيد في بهاء الكلام .

وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني ، وقرب المآخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ·· فإن اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه(٢) .

٢- نراجع : الموازنة ، ص ٢١١] .

الجرجاني يزيل اللبسَ :

والذي يفصل في هذه القضية ويوضحها تمام الوضوح ، ويكشف عنها كل غموض، ويزيل عنها كل لبس هو إمام البلاغة / عبد القاهر الجرجاني الذي يضع

يـد القـارئ والـباحث عـلى مواطن اللبس ، فيميز بين أن يقصد القارئ إلى أن يوازن بين معنى ومعنى، أو بين صناعة وصناعة .

فـإذا كان القصد إلى الموازنة بين المعاني فلا مانع في هذه الحالة من النظر إلى المحتوى.

أمـا إذا كـان القصـد الموازنة بين صناعة وصناعة فلا بد في ذلك من النظر إلى الصياغة والتصـوير في المقـام الأول ، فـإذا نظـر الـناقد ـ والحالة هذه ـ إلى المحتوى وترك الفن والتصوير، فإنه يكون قد أخطأ لأنه طلب الشيء من غير موطنه ، و وضع الشيء في غير موضعه .

يقول عبد القاهر : واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعـنى إذا كـان أدبًـا أو حكمـة ، وكان غريبًا نادرًا ، فهو أشرف مما ليس كذلك، بـل عـابوه من حيث كان من حكم مَنْ قضى في جنس من الأجناس بفضلٍ أو نقص، وتـرجع إلى حقيقـته وألا يـنظر فيهـا إلى جـنسٍ آخر، وإن كان من الأول بسبيل، أو متصلاً به اتصال ما لا ينفك منه ومعلوم أن سبيل الشيء الذي يقع التصوير، والصوغ فيه، كالذهب و الفضة يصاغ منهما خاتم أو سوار .

فكمـا أن محـالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ ، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل .

كذلـك محـال إذا أردت أن تعـرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجـرد معـناه، وكمـا لـو أنـا فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أو فضةذاك أنفـس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيـت مـن أجـل معـناه ألا يكـون تفضـيلاً له مـن حيث هو شعر وكلام ، وهذا قاطع فأعـرفه ، وأعـلم أنـك لسـت تنظر في كتاب صنف في شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب(٣) .

٣ ((دلائل الإعجاز)) ، ص ١٩٦ و ما بعدها.

الصياغة مع التصوير أولاً :

من هذا الكلام ندرك أن اتجاه علماء البلاغة والنقد في تقييم الصنعة الفنية أن ينظروا إلى الصياغة و التصوير في المقام الأول ، وبذلك لا يمتنع أن ينال الكلام الجيد إعجـاب النقاد والبلغاء ، حتى ولو لم يكن متضمنًا معنى شريفًا ، أو أدبًا لطيفًا ، أو فكـرًا مشـهورًا ، ومِنْ هنا كان إعجاب النقاد بوصف عنترة بن شداد العبسي للذباب في فعله ، وبخاصة عندما يحك ذراعًا بذراع ، وذلك في قوله :

جـادت عليـه كـل عيـنٍ ثــرة
فتركـن كـلَّ قـرارة كالدرهـــم
فترى الذباب بها فليس ببـارحٍ
هزجـًا كفعـل الشـارب المترنم

غـردًا يحـك ذراعـه بـذراعـــه

فعل المكب على الزنادِ الأجزمِ

فوصـف الذبـاب إذا كان واقفًا ثم حك إحدى يديه بالأخرى فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين يقدح بعودين ، ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك ، ولم أسمع في هذا المعنى لشعر أرضاه غير شعر عنترة (٤).

٤- الحيوان)) ، ٦/٧٨] .

هـذا هـو كـلام الجـاحظ ، وموضوع هذا الشعر الذي نال إعجابه وغيره ليس معنى شريفًا ولا حكمة بل ربما كان موضوعه قبيحًا تتقزز منه بعض النفوس ، ولكنه غريب وطريف التقط له الشاعر مشبهًا به من غير واديه ، وقد دقق الشاعر في تحقيق وجـه الشبه بعناية فائقة أشار إليها الجاحظ بقوله : ((ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك)) .

فالجمال لا يتوقف على المحتوى الجميل أو المادة الجميلة فقط لا غير ، بل قـد يكـون محـتوى الجميـل في ذاتـه قبيحًا ، وكأن الجميل ما علق بالقلوب و أمتع الـنفوس ، وإن كـان في ظاهره قبيحًا ، ويصور هذا الاتجاه تصويرًا معللاً قول الشاعر عن قلبه :

.... و يرحـم القبـح فيهـواه ! !

الكل والجزء :

وقضية أخرى على درجة كبيرة من الأهمية عرضت لأذهان كل من المفكرين والبلغاء، وهي قضية الكل والجزء بمعنى :

هل من الممكن أن يستقل ((الجزء)) ـ كالكلمة المفردة مثلاً بالجمال ،

أم أن القيمة الجمالية تكمن في ((الكلي)) ؟!

ناقش هذه الفكرة كثير من الفلاسفة فقديمًا قال أرسطو : ((إن النظام والتناسق والتحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال .)) .

وقد ناقش هذا الرأي أيضًا ((أفلوطين)) ، ورأى أن من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبها جمالاً ، وعلى هذا لا يكون الجزء جميلاً ، وإنما يكون الجمال في الكل(٥) .

٥- راجع د. عز الدين إسماعيل ((الأسس الجمالية في النقد العربي)) ، ص ١١٨ وما بعدها .

فالجمال الذي يعود عليه إنما يكون في الكل لا في الجزء ، نفس الاتجاه نجده عند عبد القاهر الجرجاني ، أثناء معالجته لقضية اللفظ و المعنى .

يقول عبد القاهر : إن غرضنا من قولنا إن الفصاحة تكون في المعنى . إن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح ، عائدة في الحقيقة إلى معناه، ولو قيل إنها تكون فيه (أي في اللفظ) دون معناه لكان ينبغي إذا قلنا في اللفظة أنها فصيحة أن تكون تلك الفصاحة واجبة لها بكل حال ، ومعلوم أن الأمر

بخـلاف ذلـك ، فإننا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ، ونراها بعينها فـيما لا يحصـى مـن المواضـع ، وليـس لها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح ، مزية تحدث مـن بعـد ألا تكون ، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبـته فيها ، وقد جئت بها أفرادًا لم ترم فيها نظمًا ، ولم تحدث لها تأليفًا طلبت محالاً.

ثـم يـتابع / عبد القاهر الجرجاني حديثه إلى أن يقول : و جملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة ، مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، و لكننا نوجبها لها موصولة بغيرها ، و معلقًا معناها بمعنى ما يليها(٦) .

٦- ((دلائل الإعجاز)) ، ص ٢٦٣ ، ٢٦٤، و ما بعدهما .

الإعجاب بالروح أو الحواس :

ومن النقاط التي اهتمت بها البحوث البلاغية و الجمالية ، وهي من الوضوح بمكان هي معرفة ما إذا كانت المتعة والإعجاب بالعمل الفني مصدره المحسوسات أو المعاني ، وبمعنى آخر : تدركه الروح أو الحواس ؟!

فـبعض الباحـثين في كـلا المجـالين يذهـب إلى جـانب الحـس بيـنما تميـل الغالبية إلى الجانب الروحي .

فأفلوطين يرى أن الروح هي مصدر الجمال ، وهي التي تجعل للأشياء حتى الأجسام، الحق في أن تسمى جميلة .

وقد انتهى هار برت إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها ((أفلوطين)) ، وهي : إن عبقرية المؤلف هي التي تبعث الروح والقيمة في العناصر المكونة للجمال(٧)

٧- د. عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ١١٨ وما بعدها.

عندما يكون القلب أشد من العين إدراكًا ! !

وفي هذا المعنى يقول حجة الإسلام ، الإمام / ((أبو حامد الغزالي)) [عليه رحمة الله] في كتابه ((إحياء علوم الدين)) : والقلب أشد إدراكًا من العين ، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ .

ويستمر الإمام / الغزالي في حديثه إلى أن يقول : ومَنْ كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة فشتان بين مَنْ يحب نقشًا مصورًا على الحائط لجمالِ صورته الظاهرة ، وبين مَنْ يحب نبيًا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة(٨) .

٨- ((أحياء علوم الدين)) ، ص ٢٥٤ و ما بعدها.

الذوق الواعي :

ومن العناصر المهمة في البحوث البلاغية و الجمالية ، ولها دخل كبير في تقييم كل من الجمال والبلاغة ((الذوق)) والذوق المعتبر في كلا المجالين هو : الذوق الواعي المدرب الذي أنضجته الخبرة ، وعمقته الثقافة .

وبعيدًا عن الخلافات المذهبية فإننا نعني الذوق الفني الذي يدرك الجمال .

وعن هذا الذوق يقول الفيلسوف ((كانط)) : إن رضاء الذوق عن الجميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر ، والذوق هو القدرة على (تقديم) أو تقدير شيء أو نوع من الفكرة من حيث إرضاؤها أو عدم إرضائها دون تحقيق غاية(٩) .

٩- د. عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٨٠ ما بعدها.

الذوق بين : ((ابن رشيق)) ، و ((الآمدي)) و ((الجرجاني)) :

يقول الناقد الأديب / ابن رشيق القيرواني في كتابهِ ((العمدة)) : ليس للجودة في الشعر الفرصة ، إنما هي شيء يقع في النفس عند المميز كالفرندِ في السيف والملاحة في الوجه(١٠) .

١٠- ((العمدة)) ، ٧٧/١ .

ويرى ((الآمدي)) في موازنته بين أبي تمام والبحتري ، أن من الجيد والرديء ما يمكن بيان علله و الوقوف على أسبابه ، ومنه ما لا يمكن بيان أسبابه وعلله ، وإنما يعرف بالدربة والتجربة ، وطول الملابسة ، ويدرك ذلك أهل العلم بالشعر والبصيرون به(١١) .

١١- الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص ١٧٦ وما بعدها.

فالآمدي يوضح لنا أن الذوق المعتبر هو الذوق المُدرب بالتجربة ، وطول الملابسة .

أما القاضي / عبد العزيز الجرجاني صاحب ((الوساطة بين المتنبي وخصومه)) ، فيقول : وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الجمال .

ثم تجد أخرى دونها وهي : أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القلب ، وأعلق بالنفس، ثم لا تعلم لهذه المزية سببًا ...

ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة أحلى وأرشق ، لكان أقصى ما في وسعك أن تقول له : موقعه من القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق(١٢) .

١٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٠٩ ، وما بعدها.] .

المعول في فهم النصوص :

ويقول عبد القاهر الجرجاني في: ((دلائل الإعجاز)) إن المعول في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني ، وما يعرض في نفس السامع من الأريحية فإن لم يجدها فليس القول أو الشرح بمغنٍ عنه شيئًا .

وهـذا كلـه واضح و صـريح في بيـان قيمة الذوق ، و قدرته على التمييز بين الجميل ، وغير الجميل ، والجيد و غير الجيد في نظر البلغاء والفلاسفة .

المراجـع

١ - الأسس الجمالية في النقد العربي / د . عز الدين إسماعيل .

٢ - دلائل الإعجاز / عبد القاهر الجرجاني .

٣ - الموازنة / للآمدي .

٤ - الحيوان / للجاحظ .

٥ - إحياء علوم الدين / للغزالي .

٦ - العمدة / لابن رشيق .

٧ - الوساطة / للقاضي الجرجاني .

٨ - الجمال بين الفلاسفة و البلغاء / د . بسيوني عرفة رضوان .

قصيدة النثر العربية ـ الإطار النظري
تأليف أحمد بزون

عرض : م. حواس محمود

---

* يتناول كتاب ((قصيدة النثر العربية ـ الإطار النظري)) للأستاذ أحمد بزون الصادر عن دار الفكر الجديد ١٩٩٦م. موضوع قصيدة النثر منذ نشوئها ومرورًا بتحولاتها وإشكالياتها و النقاشات العديدة التي رافقت تطوراتها في مسيرتها الحداثية .

ضرورة تطوّر الشعر مع التطور الحضاري :

في الفصل الأول يتناول المؤلف هذه التجربة الشعرية الجديدة ، ليس فقط في سياق تطورها التاريخي نفسه منذ بدايتها في العالم العربي ، وإنّما أيضًا في سياق تطوّر الشعر عمومًا على مستوى الشكل و المضمون ، وعلاقة تطوّر المادة الثقافية

بالتطور الحضاري الذي شهد انتقالات حادّة أو انفجارات عامة في الصناعة والاتصالات والثورات التكنولوجية التي وسمت هذا العصر ولكنّ فهمنا ـ حسبما يرى المؤلف ـ لسنَة التطور لا يوقعنا في الفهم الآلي لذلك التطور ولا يوقعنا في إسقاطات تاريخية جامدة ص ١٦ ، وفي هذا الصدد يقول يوسف الخال (أحد روّاد الحداثة ومن الشعراء البارزين الذين ساهموا في إصدار مجلة ((شعر)) ١٩٥٧م.):

((نحن نجدد في الشعر، لا لأننا قررنا أن نجدد ، نحن نجدد لأنّ الحياة بدأت تتجدّد فينا أو قل تجدّدنا فنجاحنا مؤكد ، ولا حاجة لنا بأي صراع مع القديم، القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها ، الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها ، وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته ، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته)) ص ٢٤ . وضمن هذا الفصل ـ الفصل الأول ـ يتعرض المؤلف إلى مفهوم الشعر تاريخيًا في العصر العباسي والأندلسي والمهجري وشعر النهضة ، ودور الترجمة ، ومن ثمّ يتعرض لتحولات مفهوم الشعر ٠٠

قصيدة النثر و عوامل نشوئها :

وفي الفصل الثاني يستعرض المؤلّف كلّ المؤثرات التي أحاطت بولادة قصيدة النثر العربية وببداياتها اللبنانية ، من هجرة ، وانفتاح على الترجمة والآداب الأجنبية ، يتحدّث ـ في هذا الصدد ـ يوسف الخال عن تأثير باريس على مسيرته إذْ

يقول : ((وقد أتاح لي جوّ باريس و انصرافي التام إلى حياة الفكر والثقافة والشعر والفن وما يرافقها من صفاء البال والذهن والتفتّح على الجمال بكلّ أنواعه ، أن أتوصل إلى حلّ بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة ، وسيبدو هذا جليًا في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة و الذي سأكتبه في المستقبل ، هناك تغيّر ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معًا)) ص ٧٢ .

ويرى الكاتب بأنّ تناول قصيدة النثر يتطلّب منّا أن نضيء باختصار تجربة قصيدة النثر في العالم وفي أوروبا وخصوصًا في فرنسا ، وذلك لأنّ فرنسا كانت عاصمة الأدب الحديث وعاصمة التيارات الأدبية والفكرية من جهة ، ولأنّ لبنان مهد قصيدة النثر العربية عمومًا ارتبط بفرنسا ثقافيًا بعد خضوعه السياسي والعسكري لفترة من الزمن من جهة أخرى. ويعتبر بودلير جدّ قصيدة النثر ومؤسسها الأول في العالم كما أنّ وولت ويتمان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج و استعمل فعلاً هذا النسق الفنّي التعبيري معتبرًا إيّاه شعرًا بشكل واضح ص ٧٩، ويعدد الشاعر يوسف الخال – في معرض نقده لكتاب نازك الملائكة ((قضايا الشعر المعاصر)) –شعراء قصيدة النثر كما يلي ((لو تريان، بودلير ، رامبو ، كلوديل ، إيليان، هنري ميشو ، أرتو ، سان جون بيرس (الفائز بجائزة نوبل) رينيه شارو بونفوا)) ص ٧٩ .

وتقول سوزان برنار في كتابها ((قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا)) : ((ستصبح قصيدة النثر نوعًا أدبيًا جذريًا وشكلاً يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة لأنّه يجب أن نسلّم بأنّ قصيدة النثر منجز أدبي ، وأنّ كل العالم يوافق حاليًا على وجودها كنوعٍ أدبي)) ص٨٠، وتستعرض سوزان برنار أزمنة التأرجح بين الشعر المتحرر والشعر النثري في كلّ مراحل تحرّره المتنامي أي في الرومانسية والرمزية وصولاً إلى السوريالية ، وعندما تصل إلى النصف الأول من القرن العشرين تحدّد ثلاث محطات كبرى في التاريخ الشعري لقصيدة النثر خصوصًا:

الأولى : مع ظهور الروح الجديدة ، الميول الحديثة والتكعيبية (حركة ولدت بين العامين ١٩٠٧ و ١٩٠٨ وانتقلت إلى الشعر والموسيقى ، واعتبرت حالة قصيدة النثر منطبقة على الرسم التكعيبي ، وهي مفهوم جديد يهتمّ بالعمق والشكل لا بالموضوع).

الثانية : مع الهجوم الكبير للفوضويين والدادائيين والسورياليين .

الثالثة : الاتجاهات الجديدة التي ترتسم في أيامنا غالبًا بفضل التحرر الناتج عن السوريالية ـ ربما ـ باستشفاف مكانة قصيدة النثر في شعر المستقبل .

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصيدة النثر وشعراءها تأثّرا بالتيارات التي كان لها الأثر الكبير في إغناء هذا النوع الشعري ، خصوصًا السوريالية وهذا ما جعل أدونيس يقول صراحةً : ((تأثّرت بالحركة السوريالية كنظرة والسوريالية هي التي قادتني إلى

الصوفية ، تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوّف العربي فعدت إلى التصوّف)) ص ٨٣.

إزاء التأثر بقصيدة النثر في العالم بدأ الشعراء والنقاد العرب يبحثون عن الجذور الشرقية والعربية لقصيدة النثر نفسها فسأل عبد العزيز المقالح عن موقع الشعر الخارج على الوزن والقافية من التراث الشعري العربي وأجاب : ((نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر من نموذج شعري يؤكدّ أنّ الشعر غير الوزن وغير القافية)) ، ويتوقف الأستاذ يوسف سامي يوسف في كتابه ((ما الشعر العظيم)) طويلاً أمام ((نشيد الانشاد)) ذلك الأثر الشعري التاريخي المدهش بصفته عملاً شعريًا رائعًا أثبت حضوره عبر العصور ، وبالرغم من أنّ هذا النشيد الشعري قد ظهر ضمن العهد القديم ((التوراة)) إلاّ أنّ الأستاذ يوسف يرى في بساطته وشفافيته ما يؤكدّ انتسابه إلى الأغاني الرعوية ، وقد سطا عليه اليهود ، وتجدر الإشارة إلى أنّ الأستاذ يوسف ليس وحيدًا في الإعجاب بنشيد الانشاد وقصائد أخرى في العهد القديم ، فالمرحوم الأستاذ سيد قطب كان قد سبقه بوقت طويل إلى الوعي بذلك الموروث العشري إذ أنّه قد رأي في (سفر الجامعة) من العهد القديم ذروة الكمال الفني الشعري بما قدمه من تناسق الصّور الفنية و ظلال الشعور والإيقاع الداخلي. ص ٨٣ .

وفـيما يتعلق بقصيدة النثر في لبنان يقول كمال خير بيك : ((كان لبنان منذ النهضة حامل مشعل التجديد الشعري سواء عبر تاريخ شعرائه الذين واصلوا حياتهم فيـه أو الذيـن اخـتاروا مصر للإقامة أو النازحين منهم إلى أميركا (شعراء المهجر)، ويركـز العديـد من النقّاد على دور شعراء المهجر وأدبائه في نشر المواقف والاتجاهات الرومـنطيقية مـتوقفين عـند تجارب أمين الريحاني ، جبران خليل جبران ، و فؤاد سـليمان ، وقـد اعتـبر بـول شاؤول أن جبران كان من بينهم)) ويشير المؤلف إلى أنّ التـنظير لقصـيدة النـثر في مجلّة ((شعر)) بدأ يشيع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار،السابق ذكره ،الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر ، وقد تبـنّى أدونيـس و أنسـي الحـاج معظـم تحديـدات برنار للقصيدة الجديدة وكان العام ١٩٦٠م. هـو العـام الـذي احـتدم فيـه الـنقاش وانجلى على تحديد واضح للفرق بين قصـيدة النثر والشعر الحر فصنّف شعر الماغوط وجبرا والصايغ مع الشعر الحر لتشابه شكل قصائدهم بالشعر الموزون ، فيما كتب أدونيس بالشكلين الحر والنثري ، وكتب أنسـي الحـاج شعرًا نثريًا ولا يزال ، ويذكر أنّ نازك الملائكة بقيت تتعاون مع مجلّة ((شـعر)) وتنشر فيها حتّى العام ١٩٥٩م. إذ ابتعدت عنها بسبب ((انتهاكات)) الـلغة العـربية مـن قبل الكتاب والنقاد العرب ، ويعتبر عام ١٩٥٩م. العام الذي بدأ فيـه الافـتراق بـين أنصـار قصيدة الـنثر مـن جهـة وأنصار قصيدة التفعيلة من جهة أخـرى، وذلـك بسـبب قـراءة كـتاب سـوزان برنار التي أوضحت فيه مشروع قصيدة

النـثر ونـبهّت طبيعة افتراقها عن القصيدة التقليدية بشكل أقنع فئة تضمّ شعراء مثل يوسـف الخال ، أدونيس ، أنسي الحاج ، و شوقي أبي شقرا و عصام محفوظ ٠٠٠ إلخ . وبقيـت فـئة أخـرى غـير مقـنعة فـتابعت كـتاباتها للقصـيدة الحـرّة الوزنيـة ((التفعيـلة)) مـثل : بـدر شـاكر السياب ، عـبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، خليل حاوي ، صلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي ٠٠٠ إلخ .

وبالـرغم مـن الخلافـات و الاتهامـات التي كيلت لمجلة شعر من العمالة إلى الخيانـة إلى سواهما من نعوت، رغم ذلك يلخّص الناقد السوري محمد جمال باروت رأيـه في دور المجـلة كمـا يـلي : ((لعـبت حـركة مجـلة شـعر الـتي قدمت نفسها بوصـفها ((قائدة حركة الشعر العربي الحديث دورًا نوعيًا في تعميق تحولات الشعر العـربي الحديـث ، ونقلـه مـن الخطابـة إلى (الرؤيا) ورغم انعزالية ((شعر)) عن حـركة الـتحرر الوطـني العـربية فقـد كـان قيامهـا ضـروريًا في النصـف الـثاني مـن الخمسـينات لكـي تسـتكمل الـثورة الشـعرية الحديـثة أبعادهـا كجـنس أدبـي مميّـز للـبورجوازية الصـغيرة ، ولكـي تصل في اختبارها للنموذج الغربي إلى أقصى نهاياته، ولكـي نـتعرّف جيدًا على أبرز شعرائه وأهمهم ، وهذا ما قامت به ((شعر)) بتفوّق كبير، في مجال الترجمة والدراسات ، حتّى لكأنها استنفدت في (١٩٥٧ ـ ١٩٦٤) هـذا الـنموذج ، وكـان اقتراحهـا لـ ((قصيدة النثر)) بمثابة دفع مشروع الحداثة إلى آخـر هواجسـه ، وتحرير الشعر العربي من الذهنية التحريمية التي رافقته في مرحلة

وصلت فيها القصيدة الكلاسيكية إلى أفق مسدود ، وعجزت فيه عن تجديد نفسها)) ص ١٠١ وفي فقرة بعنوان ((قصيدة النثر)) بين الاعتراض والاستجابة يستعرض الكاتب مواقف بعض الشعراء والنقاد العرب من هذه القصيدة بين مؤيد ومعترض، يقول نزار قباني ((إنّي لا أسمح لنفسي ولا أستطيع أن أنفي بمرسوم قصيدة النثر لأنها بدعة أو تقليعة أو شكل طارئ وهجين ٠٠ لم يعرفه تاريخنا الأدبي)) ويقول أدونيس (محملاً على بعض كتاب قصيدة النثر) : ((يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثرًا أنّ الكتابة بالنثر ، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية و تغير كامل مع الشعرية العربية إنّما هي ذروة الحداثة ، ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث ، إمّا عبد العزيز المقالح فيقول في هذه القصيدة : ((أعترف أنني لا أجد نفسي كثيرًا في القصيدة التي تخلو من الإيقاع كما أجد صعوبة في الاقتراب من كثير من النثريات في حين أنّ بعض هذه النثريات و بخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد)) ويقول أيضًا ((أنا لا أؤمن بقصيدة النثر وأرى أنها شكل مختلف تكنيكيًا)) ص ١٠٩ ويورد المؤلف رأي محمود درويش الذي نشرت له ((شعر)) قصائد بعد نكسة ١٩٦٧م. وعرّفت به إذْ يقول : ((إنّ ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المتهور ليس شعرًا إلى حد يجعل واحدًا مثلي متورطًا في الشعر منذ ربع قرن مضطرًا للإعلان عن ضيقه بالشعر وأكثر من ذلك يمقته يزدريه لا يفهمه ، إذْ كيف

تسنّى لهـذا الـلعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغرّبها عن وجدان الناس إلى درجة تحوّلت فيها إلى سخرية ؟)) ص ١١٠

شعرية قصيدة النثر :

وفي الفصل الثالث يحدّد المؤلف عناصر الشعرية في قصيدة النثر بـ :

١ – الإيقاع و الموسيقى

٢ – الصورة الشعرية

٣ – لغة قصيدة النثر

٤ – تجديد اللغة وتحطيمها

ويترك المؤلّف النقاش مفتوحًا إذ أنّه من الصعوبة بمكان الوصول إلى مسلّمات وقوانين وبديهيـات و تعـريفات واضحة فقصيدة النثر أساسًا لا يمكن أن يحصرها أي تحديد أو تعـريف لأنها لا تقونن ولا تنتظم في أي هيكل نظري وهي خارجة على أي قانون يوضـع لها ، ومتفلتة من أي إطار يحدّدها ويحصرها ، هي تجربة مفتوحة على أفق واسع وعلى تجارب ذاتية كثيرة التنوع.

وفي الخـتام يمكـن إبـداء ملاحظـات نقديـة حول الكتاب إذْ أنّ المؤلف لم يتعمّق ولم يتوسـع كثيرًا في دراسة قصيدة النثر ، وطغى طابع السرد والعرض على الكتاب أكثر مـن التفسـير والشـرح والـنقد والتحـليل ، وركّـز في بحوثـة عـلى الشـعراء والـنقاد

اللبـنانيين، واكتفى بإشارات سريعة عن الشعراء في سورية ـ مصر ـ العراق ، ونماذج مـن قصـائدهم ، وكـان من المفترض أن يتناول المؤلف نماذج لشعراء من أجزاء أخرى عديـدة في العـالم العـربي هـذه النماذج تعبّر عن قصيدة النثر وبخاصة أولئك الشعراء الذيـن برزوا في الثمانينات والتسعينات مثّلوا تجارب شعرية حديثة ومنهم في،مصر / رفعـت سـلام ـ إبـراهيم داوود ـ حسين عفيف، وفي سورية / نزيه أبو عفش ـ حامد بدرخـان ـ رياض الصالح الحسين ،وفي العراق / عبد الكريم الكاصد ـ مظفر حسين ـ منعم الفقير.

كمـا لمْ يشر المؤلف إلى تحوّلات مواقَف الشعراء الذين برزوا في الخمسينات والذين لا زالـوا أحيـاء، والظـروف والملابسـات الـتي رافقـت تحولاتـهم ٠٠ ومهما يكن من أمر فالكـتاب إضـافة جديـدة و هامـة في دراسة قصيدة النثر علمًا أنّ البحوث والدراسات التي تناولت قصيدة النثر قليلة بل قليلة جدًا .

هامش

((قصـيدة النـثر العـربية ـ الإطـار الـنظري)) ٢٢٤ صـفحة قطع عادي إصدار دار الفكر الجديد ١٩٩٦م. ط ١ بيروت .

قراءة في ديوان الشاعرة.. بديعه كشغري

د. خليل الموسى

-١-

لا بـد أولاً مـن الإشـارة إلى أنّ اخـتيارنا لأعمال شاعرة سعودية ليس مقصوداً لذاتـه، وإنّمـا اسـتدعاه حضـور الظاهـرة عـلى السّـاحة الشـعرية في المـلكة، فالمـرأة الشاعرة تزداد اليوم نشاطاً وعطاء وحركةً وإبداعاً في هذه البقعة من العالم، لتُعلن عن حضورها الفعّال من جهة، وتكون رفيقاً مؤازراً للرجل الشاعر أو منافساً له، وبخاصة بعد النهضة التعليمية الشاملة التي شهدتها المملكة من جهة أخرى .

ولا بـدّ مـن الإشـارة أيضـاً إلى أنّ هذا الاختيار استدعته ظروف الدارس وقلّة معـلوماته ومـا بـين يديه من مصادر عن الشعر السعودي لشاعر أو شاعرة، ولا بدّ من

الإلمـام ـ حـتى تكون الدراسة مقبولة بالمجموعات الشعرية لشاعر ما، لدراسة التطور الـذي أصاب الشاعر، ويتحمّل الدارس بعض تبعة قلّة المعلومات والمصادر، ولكننا لا نُعفـي الشـاعر مـن ذلـك، ففـي المـناطق الأخـرى مـن العالم يسعى الشاعر إلى الناقد بأعماله، وبخاصة في مثل ظروفنا العربية .

للشـاعرة الـتي نحـن بصـدد دراسـة أعمالهـا ((بديعـة داود كشـغري)) مجموعتان، وهما: ((الرمل إذا أزهر)) ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الطبعة الأولـي ـ بـيروت ـ ١٩٩٥م، ونشير إلى هـذه المجموعة داخل الدراسة برقم (١) أما الـرقم الـذي يليه، فهو يشير إلى رقم الصفحة من المجموعة ذاتها، و((مسرى الروح والـزمن)) ـ دار الكـنوز الأدبيـة ـ بـيروت ـ الطـبعة الأولى ـ ١٩٩٧م، ونشـير إلى المجموعة داخل الدراسة برقم (٢) . أما الرقم الذي يليه فهو يشير إلى رقم الصفحة مـن المجموعة ذاتها . وهذا ما يشير إلى أن الشاعرة المذكورة لا تزال في أوج عطائها الشـعري، ولذلـك سـنقف عـند ثيمتين في عالمها الشعري، وهما: عالم الوطن الحلم، وعالم الحضور الأنثوي .

ـ ٢ ـ

تغـنّي الشـاعرة بديعـة لـلوطن أغـنيات حمـيمية الفصـول، أنـثوية الطـابع، رومانسـية الاتجـاه، صـادقة العاطفـة، فـالوطن يـرافقها أيـنما حـلّت، في إقامـتها وتـرحالها، هـو في نبض القلب ونبض الروح ونبض الوجدان، وهو على مرأى البصر

والبصيرة، وصورته صورة الحبيب الغالي في عشق أنثى، وفيه الأمّ التي تُهدي إليها عملها الأول، وفيه من امتلك جناحين يخفقان خارج مدارات الزمن، وله تُهدي عملها الثاني .

عالم الوطن الحلم، الوطن المنبثق من الآهة والغُصّة الشاعرة، وطن العينين الغائبتين في مستقبل الرؤيا، وطن المستقبل والغد الطالع من غياهب المجهول، وطن الأنثى القادرة على العطاء المتماوجة مع حركتي المدّ والجزر٠٠ وطن المنفى الذي تحوّله الأنثى إلى وطن حبيب، وطن الإنجاب والاستمرار والديمومة، وطن الطفولة السعيدة والمنزل الدافئ الأليف، الوطن الذي يخرج من ذاكرة الحلم، والحلم الذي يخرج من ذاكرة الطفولة والأيام الراحلة، وتظّل الأنثى التي تُقيم في شعرها عرس الوطن الكبير تبكي على الزمن الضائع المهدور، وتُنشد لعمرٍ يأتي:

قد يبكيني الزمن الضائع

قد يكسر وعدي

قد يبعدني

أو من محراب رمالك

قد يخرجني

لكنّي ٠٠

متوَّجةُ

بنشيدك قد عدت

معلنةً أنّي

أبحث عن زمنك يا وطني ..

فما زالت مهرة قلبي المحزون،

تضيء ..

تضيء بذاكرة الحلم . (١٠/١)

وتغنّي الأنثى الشاعرة لوطن الروح أغنيات الأم لطفلها الرضيع، وإذا كانت صورة طفل اليوم تصير في العينين رجل المستقبل، فكذا شأن الوطن الذي تهدهده الشاعرة بالأغنيات الرقيقة، ليغفو على صدرها مرّة، فينهض ليكون وطن الروح والمستقبل:

خلفَ قفاركَ

يا وطن الروح

أزرع أغنيتي

أحملُ نبضكَ

جرحاً

في نسغي

وفي قافيتي ··

فتقدّمْ ··

لا تخشَ هذياني

زلزلتي ·· (١٢/٢)

وتشكّل الشاعرة صورة للوطن من خلال عالم مسكون بالأسئلة، وتتداخل خيوط الصورة من خيوط الحضور الأنثوي العفوي وخيوط حضور المكان ـ الوطن، وتتتالى الأسئلة المسكونة بالهواجس والحلم والسفر والمغامرة:

أحتويكَ يا نبض المكان كما قلبي يحتويني

راياتي تبحث عن جدوى رحلتها في

عتمات يلقيها الطقس على السفر الوردي ··(٣٥/١)

ويكبر الوطن ويتّسع في مكان آخر ليشكّل فضاءً وردياً لأطفال الحجارة في فلسطين، فالحدث يشكّل المكان، وينهض الوطن إلى عالم من الرفض والصراخ والمواجهة، وتخرج القوّة من رحم الطفولة الضعيف، فإذا الطفل مارد جبّار يواجه قوى البطش وآليات التدمير الحديثة، ويستطيع هذا الطفل أن يغيّر وجه التاريخ، وأن ينقض المعادلة التي غرسوها في نفوس أطفالنا الأشاوس:

من صدر صلاح الدين

من أضلع حطين

شموخاً

يولد طفلٌ،

وبأمر من عشق فلسطين

يتحوّل حجراً أعسر

وبعفوية صرخات الأطفال

يُبعث جنديٌّ

في يده سلاح حجري ..

وفي يده الأخرى

قلم التاريخ. (١/٥٥-٥٦)

وتتراجع صورة ذلك الطفل المارد الجبار في العمل الثاني في قصيدة ((رسالة إلى عصر السّلام)) نتيجة للمستجدّات التاريخية على السّاحة، وتذهب الشاعرة إلى أنه عصر السّلام المفروض المرفوض، وتتلاشى أحلامها بواقع جديد، ويتحوّل دورها من المباركة والتهاني في القصيدة الماضية إلى التوبيخ والإدانة:

ويلٌ لنا .. اليوم أصبحنا

بل وأمسينا حطاماً

نحتفي

بقدوم عصر يستبيح سيوفنا ..

اليوم يثوي عشقُنا للأرضِ

مشبوهاً

كما هو غمدنا ..

وهذا الرأس تحنيه المذلّة والهوان .. (٢/١١٠)

ويمكننا أن نتوقّف في هذا المجال أخيراً عند صورة الوطن الصغير ـ الطائف، أو المدينة التي ولدت فيها الشاعرة، وتقترن هذه الصورة بالمكان النفسي وذاكرة الماضي، وهي تنسج خيوطها من الحنين إلى زمن الطفولة، وطفولة المكان، الطائف الوطن، طائف الأم والجدّة والأطفال، طائف الألعاب وذكريات الصبا، إنّها صورة المكان الماضي، أو صورة طائف الذاكرة:

أبحثُ فيك يا طائف عن عمري

ـ لا عمراً حديثاً

أو ((نهضة تحديث)) ـ

أريدُكِ أمًّا وجَدَّة

تقصّ علينا ذكرياتٍ

ينداح منها عمر المودة

و((بيتنا)) الأخضر القلبِ

كان هنا ..

سكناه حلماً بهيًّا
كما أرخت لنا الشرفات
حرفاً نديًّا
أضاء عبر زوايا الليل / صحارى الوعدْ ...
(أأحدّث الكون عنه! وأحدّث الكون عنك ..)
أريدك يا طائف العمر أن تسمعي
لأنّي أحبّكِ
طيفكِ يرفل في أضلعي
أيتّسع التذكار لتوقٍ
حين كان العشقُ
لا شيء إلاّ وأنتِ معي .. ؟ (١/٤٣ ـ ٤٤)

ـ ٣ ـ

لا تنسى الشاعرة بديعة كشغري أن تغنّي لنفسها ولبنات جنسها أغنيات الأنثى الواعدة، فالحضور الأنثوي مهيمن على المجموعتين هيمنة تكاد تكون طاغية، والأنثى في شعرها رمز العطاء والحبّ والخصب والأمومة، ولذلك تخاطب رفيقها ليتجلّى عطاءً وحضوراً كما تتجلّى هي في عطائها وحضورها، وتُقيم حواريّة وجدانية في قصيدتها ((بين حوّاء وآدم))، ويُلاحظ أنها تقدّم حواء في العنوان وفي

الكلام، فهي حفيدة شهر زاد، وهي التي تتكلّم، وهي بطلة الحوارية، تسوق الحوار إلى حيث تشاء، لتصل في النهاية إلى مصارحة الطرف الآخر المخاطَب بمكنونات النفس الأنثوية التي لا تنسى معها حضورها الفعّال:

يا فجر فاتحتي وشعار حدسي ..
اليومَ جئتك كي أناجي فيك نفسي
وأحرّر الغدَ المقبلَ من جهلِ أمسي
لأنّك أنتَ ((الأنتَ)) يومي وغدي ..
و عيناكَ حقلي وشمسي
بأنسِ بوحك توّجتُ مملكتي
لتعودَ كما كنتَ .. على أرضِ يقيني
على دفتر العمر هتفتُ : ((كُنْ))
فهل تعرف معنى أن تقولَ : ((كوني)) ... ؟ (١/١٥)

والشاعرة بديعة غضبى من بعض الظروف التي تمرّ بها علاقاتها مع الآخر، ولكن غضبها يتلاشى، بل يتحوّل إلى فرح غامر حين يواسيها الآخر، ويقدّرها، وتأنس إليه:

غضبى ..

قد أصل إليك

لا تنكر غضبي

خُذْه إلى ضفّة نهر عذب

لملم دمعي

استقرئ وجعي

حاول أن تتحسّس نبضي

فأنا حين

تهدهدني أمواج يديك

يتحوّل نسريناً غضبي ..

يصبح أنشودة فرحٍ

ترنيمة حزنٍ

ترقصُ في طربٍ .. (١/٣١ ـ ٣٢)

وتظلّ الشاعرة الأنثى تحلم بمستقبل آخر، مستقبل يتحاور فيه الطرفان، ويكون لكل منهما شخصيته وخصوصيته، ويكون لهما معاً حضور الحبّ والعطاء:

لو أنني ما رشتُ وجهي بالرصاص قهراً

ولا انزلقت في ظلال الأشياء،

ما حوّلتُ شعري نثراً ..

لو أنني ٠٠

كما حدّثني لحني

امتثلتُ لصوت النّاي

غنّيت في وتره العمرَ

واحتفيتُ بقيثارة الروح

تزرع في الكفين

كلّ يوم شمساً

وقمراً ٠٠!

لو أنني

لو أنني ٠٠٠

وتجيبني عيناكَ : ((ما فات الأوان))! ٠٠ (١/٢٩ - ٣٠)

وإذا كانت الأنثى رمز الحبّ والعطاء فهي أيضاً رمز الإبداع ورمز الكلام، وشهرزاد في لياليها رمز للحكي والسرد، ولا يكون السرد مقبولاً إلاّ إذا صدر عن مخيّلة قادرة على الابتكار وتشكيل الكلام تشكيلاً جديداً، والشاعرة تذهب هذا المذهب في أن تكوين الكلام وتشكيله يعود إلى الحضور الأنثوي:

سأعيدُ تكوين الكلامْ

وأعيدُ ترتيب الحكاية

وأعيد للقلب المعلّق

خفقَهُ ..

بين اختلاجات المصير

وبين جلجلةٍ

تراودها البداية والنهاية .. (٢/٣٠)

وإذا تساءلنا عن بدايات الكلام والكلمة وجدنا مع بديعة أنّ الحضور الأنثوي مقترن بهذه البداية، وأن بدايات العشق الأنثوي مقترنة ببداية الكلام، أو أنّ الكلام وليد العشق، وما كان العشق سوى أنثويٍّ:

من نقطة ضوء ناديت

هكذا كانت بدايات الكلامْ

كان في الأرض

مفازةُ عشقٍ

غُصنُ زيتونٍ

وأسرابُ حمامْ (٢/٦٦)

وليست الكلمات أو اللغة وحدها من اختصاص الأنثى في شعر بديعة، ولكنّ للأنثى دوراً في تشكيل الزمن الآتي وفي إظهار ملامحه على الحال التي تريدها، وهي

عازمة على أن تقاوم دون ذلك المدّ والجزر، وتمتطي جياد الزمن لتجتاز تخوم الحاضر إلى زمن آخر يجيء:

قالت ناطقةً باسم الروحْ:
سأنتثر الآن وأهمي ..
أتفجّر
برقاً
أو رعداً
وسيعلو تِصْهَالُ جيادي
لن أخشى
جزراً
أو مداً .. (٤١/٢)

وتحاور الشاعرة في مكان آخر أمها، ويتبيّن لنا أنها في قصيدتها ((من أجل زمن آخر)) عازمة على اجتياز تخوم الحاضر والخروج إلى زمن آخر يجيء:

حرفي يا أمّاه شراعٌ
يُبحر في أنواء غيومي
فلتشهد دنياي
بأني

لن أتخلّى عن رفضي
عن صوتي الطامعْ
في الزمن الآتي
لن أرضى
عن زمني الضائعْ
وستبقى سمائي
تزرع في رحم كياني
أقماراً تجلوني
بشارة خير
في بيدائي
استهديها
نجماً ·· نجماً
ومناهلَ خصب
تتهجّى قافيتي ··
حتى يتخلّق يوماً !
زمن آخر ·· ! (٢/٨٧ ـ ٨٨)

*

وبعـد، فـإن فضاء الوطن الحلم ليس منفصلاً تمام الانفصال عن عالم الحضور الأنـثوي الجـامح في مجموعـتي الشاعرة بديعة كشغري، فالشعر مناخات عجيبة من الأصـوات والألـوان والغضـب والـزهو والمـرح والحـزن والعطـاء، وهـو مسـاحات مـن الوجدان لا تخوم لها ولا أجناس، وإنما هو سيل من الأحساسات الرومانسية الدافقة الـتي تـأخذ في طـريقها الـزوائد لتـبني مـن أنقاضها عالماً شعريًّا بديعاً في عشق صوفي غامر:

عشقي لك
نهرٌ من حزنٍ
عشقي فرح
وولادة عصفور
يعلنه صهيل القلب عليك
والآهة في الأضلع
تترقرق كالعوسج
أو كالغمد المكسور (١/٦٨)

جيل« أحلام مستغانمي »في ذاكرة الجسد

إبراهيم محمود - سوريا

ما المقصود بجيل « أحلام مستغانمي » الروائية الجزائرية التي اشتهرت بروايتها «ذاكرة الجسد » وقد صدرت في عام (١٩٩٣)، وانتشرت على نطاق واسع، وفي أوساط طلبة الجامعات بصورة خاصة ؟

إنه الجيل الذي يمكن التعامل معه بوصفه (زبوناً) لروايتها، مستهلكاً لها ومتفاعلاً معها. أو الجيل الذي نشأ تحت ظلالها هنا وهناك، حيث يمكن تصوره، وقد بلغت طبعتها الحادية عشرة . وهو جيل يضم فئاتاً مختلفة من البشر وبتفاوت في ثقافاتهم، ولكن ما يسمى بـ (الجيل الشبابي) هو الأكثر حضوراً ..

إنه الجيل الذي يبدو مشحوناً بأكثر من قوة متناقضة، بأكثر من هالة رومانسية تميزه عن سواه، ومسكوناً بأكثر من هدف يصعب تحديد معالمه، يمكن متابعة علاماته الفارقة من خلال حركية الرواية المذكورة ، وإلى إي مدى ساهمت

هذه الرواية المذكورة التي مُدحت على أكثر من صعيد في إفساده، أو في تفجير مشاعره أو تزكيتها أو إضرامها أو شحنه بأكثر من انفعال انطلاقاً من الطاقة الفنية الرومانسية التي تشع في حيّز الرواية، والروائية مسؤولة على أكثر من منحىً عن نتائج ما « فعلته » روايتها .

في هذا البحث لا أقوم بدور مقاضاة « مستغانمي » وكيف كتبت روايتها بذكاء لافت للنظر مستفيدة من التقنيات الروائية الحديثة، وروّجت لها، وأوجدت جيلاً لها في حيّز زمني ضيق، يهلّل لها طرباً ويبدي إعجابه بما كتبته إلى درجة متابعة طبعات الرواية بالذات ـ كما تابعتُ ذلك ومن باب الاطلاع ـ فأنا أبعد عن ذلك، بقدر ما تكمن محاولتي في إثارة النقاط التي تضمنتها روايتها: انفعالا تيه وحتى افتعالية تتجاوب مع ما هو قارٌّ في نفوس قرّائها مداعبةً وتزكية وتسخيناً إلى درجة تحويلها إلى مادة رئيسة وكأنها حقيقة ما ينبغي التفكير به، ومن ثم استقراء وتحليل القوى الكامنة في هذا المنحى الرومانسي المدمّر الذي حوته « ذاكرة الجسد »

وبداية لابد من التنويه إلى أنني أختلف عن جل هؤلاء الذين قرأوا هذه الرواية وكتبوا عنها وأبدوا إعجابهم بها، وفي ضوء هذا الاعتبار يأتي ما أكتبه شاملاً هؤلاء وكيفية انبهارهم بها ـ ولي حجتي في ما أقوم به ووجهة نظر نقدية خاصة بي!

معمارية ذاكرة الجسد :

ما الذي يكوّن ذاكرة الجسد أولاً :

ثمة شخصيات يجمعها القهر ويفرّقها ـ إنها مسكونة بالعنف والبؤس والاغتراب سواء التقت مع بعضها بعضاً أو تفرقت عن بعضها بعضاً ـ فذاكرة الجسد هي تشظّيهِ، هي انفجاره من الداخل بفعل واقع ضاغط عليه . لكن سردية الرواية تتم من لدن شخصية مذكرة ـ هناك «خالد بن طوبال» بذاكرته و في عينيه تمتد الأشياء وتتجلى . إنه ملتقى الحقائق ـ مناضل عتيد، جزائري، حارب الفرنسيين مع « سي الطاهر » الذي استشهد لاحقاً، وهاهو يغوص في قصة حب ملحمية غرائبية مع ابنته التي يكبرها بسبعة وعشرين عاما . ومن خلاله أو عن طريقه نتعرف على شخصيتها المذهلة: جمالاً وسطوة وقوة، وعلى « زياد » المناضل والشاعر الفلسطيني الذي ينبهر بها بدوره، وعلى آخرين، كل منهم يمثل واقعاً مختلفاً أو مشهداً فيه ؛ حسان ـ كاترين ـ ناصر ـ ياسين ··· إلخ ··

« خالد » هو الأنموذج الأكثر تميزاً بالحب عنيفاً والتمرد الأقوى على الواقع والكائن الأكثر احتواء بالألم واغتراباً ··· وهو المتميز بكونه فناناً وقد توطدت علاقته خصوصاً مع «حياة» ابنة معلمه المجاهد « سي الطاهر » والمعروفة بشخصيتها ككاتبة روائية ومؤثرة في المحيطين بها ··

ذاكرة الجسد وصخب الانفعالات الأعظم :

ذلكم ـ كما أرى ـ المدخل الأوسع للرواية ، والمخرج يغدو في الحالة هذه ضيقاً أو صعباً. إن القدرات الانفعالية الهائلة التي تستثير الجسد وتلهبه وفي صفحات وصفحات مطولة تحيله إلى ذخيرة انفعالات صاخبة في النهاية ! ليست الرواية في هذه الحالة نشيداً للجسد واحتفاء بقدراته ومكبوتاته وتدويناً طقوسياً لكوامنه ، إنما هي في معظمها مراح الجسد وتبجيل لهواماته ، لمراهقته بكل ما لهذه الكلمة من معان شتى تتناقض فيما بينها . ثمة نشدان للهوامي، نزوع نحو النرجسية التي تمحور الحياة حول الذات ، وتشكل مرآة أعظم لتجليات الحياة ··

سأثير هنا في ضوء ما تقدم مجموعة نقاط تُعتبر الأعمدة الكبرى لرواية «مستغانمي » النزارية الأجواء :

١ – ثمة فانتازتيكية المراهقة وقد شملت الجسد على صعد شتى وتجاوزت به البيولوجي فيه ··

٢ ـ وثمة تفجرات الشاعري في الرواية ، حيث الشاعر بكل متناقضاته هو الذي يقول لا الشخصية الروائية ··

٣ – وثمة ذات مسكونة بسطوة الأنا وقد تأنّثت وذلك بالاتكاء إلى السارد المذكر لتعميق المعنى ··

٤ - وثمة احتفالية للرغبات الجسدية وبها، جنوح بالواقع يفتقد الواقعي، وابتغاء المتخيل على أرضية الرغبات دون وجود الأرضية المغذية للجنوح ـ فالرواية هي في المحصلة؛ بانوراما الرغبات الطائشة ..

وفق المتقدم كيف يمكن مقاربة حركية الرواية في صخبها الانفعالي الأعظم؟

بداية يمكن ذكر ما قالته على لسان « حياة » و هي المؤثرة بشخصيتها في «خالد بن طوبال» حول الكتابة :

« إن المهم في كل ما نكتبه .. هو ما نكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب .. وهي التي ستبقى، وأما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير .. أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر .. ثم واصلنا الطريق معهم أو بدونهم . ص ١٢٥» [1].

هذه الكلمة تفصح عن موقف الكاتبة من العمل الأدبي أو الكتابة بشكل عام .. فالكتابة هي إثبات الذات، وفي الوقت نفسه تعبير عن هذه الذات وقد دخلت التاريخ، ومن ناحية أخرى تظهر هي المؤثّرة الأكبر باعتبارها كاتبة ، أي تحيل المواقف الحدَثية إلى كتابة تحمل اسمها ـ دون إعطاء مجال ما للآخر في أن يناقشها في ما تكتبه . إذ يكفي أن تكون الكاتبة موجودة حتى تكون شهادة إثبات وجود

[1] [1] مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد ـ دار الآداب، بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٩٦ ـ والإحالات المرجعية ضمناً تخص صفحات هذه الطبعة .

لصاحبها ـ وفي الوقت نفسه فهي تبرز متجاوزة لـ « خالد » باعتباره فناناً ـ فهذا يتأمل الجسد أو الأشياء، أو يتعامل مع الألوان وهذه حسية تستثير الجسد ـ و من هنا كان الاحتفاء بالجسد وتحويله بكل انفعالاته ومشاعره إلى ذاكرة أحاسيسية، أما هي فقد أسندت إلى المرأة ما تبز به الرجل ، أي الكتابة ، وهي (حرفة) مارسها واحتكرها الرجل طويلاً ـ فكأن الكاتبة تمارس عملية انتقام مبرمجة من الرجل، بجعله صاحب السؤال والفضولي، والمرأة (النموذج) مالكة الجواب والحقيقة ..

ومن هنا يتجلى التوكيد على فاعلية الأثر الأنثوي، إذ ترتفع الأنثى في واعية الرجل إلى تاريخ وملهمة تاريخ، بل تكون هي التاريخ أو مرجعه؛ حقيقة ومجازاً، عندما يقول «خالد» في علاقته مع « حياة » : (لا أدري .. فقبلك لم أكتب شيئاً يستحق الذكر .. معك فقط سأبدأ الكتابة .. ولابد أن أعثر أخيراً على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب .. أنا الذي لم أختر تلك القصة ـ ص ٩)،

إنه إلزام باعتراف في المأمول والمنشود من قبلها ـ فالرجل في هذه الحالة ينتقل من فضاء المجهول إلى حيّز المعلوم عن طريق المرأة، من خلالها ـ بل إن عبارة (سأنكتب) تحمل شحنة انفعالية هائلة ولافتة للنظر حيث يكون الرجل مادة الكتابة، موضوعها، أو منزوع الكينونة، فـ (كيف أنكتب) إحالة على المصدر المؤسس و المفعّل . أي المرأة، هذه التي تتحول إلى كينونة حوائية في مسردها

الميثولوجي، ودلالـتها الواضحة، من خلال ما هو تاريخي، كون الـ (قبل / والـ / بعد) تحملان أكثر من مدلول معرفي وجنساني . إنها مسرى الوعي وصحوته، عندما يقول ((خالد)) : (قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين . كان حبك شبابي، وكان رسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب ... إلخ ـ ص ٢٣) .

ثمة شعور بأهميتها، بضرورة الكتابة عنها وهي التي أوجدته، إنه يتكلم مفصحاً عن جنونه، عن صخبه الانفعالي، عن رومانسيته المفعمة بالألم والقسوة ليرد عليها (دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لابد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضاً .. دعيني أجرّب أسلحتك .. ص ٤٨) .

هذا الجنون الكتابي يعادله جنون في فقدان أو تبديد النسقي، واعتماد الانفعالي والفانتازي بدلاً من حدث مكوّن، كما في هذا الحوار بينهما (التقينا إذن .. ـ قالت : مرحباً .. آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.. ـ قلتُ : لا تأسفي .. قد جئت متأخرة عن العمر بعمر ـ قالت : كم يلزمني إذن لتغفر لي ؟ قلتُ : ما يعادل ذلك العمر من عمر !

وجلس الياسمين مقابلاً لي . يا ياسمينة تفتحت على عجل .. عطراً أقل حبيبتي .. عطراً أقل ! لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً .. هو عطر الوطن ... ص ٨٥) .

يـبدو أن الـروائية تسـعى إلى جعـل الجسـد فضـاء للمخيـلة ومنبراً لكل قول منشـود، ومـنحه حضـوراً كـلياً يسـتقطب كـل الـدلالات المتصـلة بالكائـنات وحـتى الجمـادات والمجـردات، وفي الوقـت نفسه تبثُّ ذاكرة في مسامات الجسد بقصد نزع مركـزية الذاكـرة ـ كـون الجسـد ذا علامـة فارقـة أنثوية ـ وهذا يرضي ويغذي في آن توقها إلى المنتشى والجسد وقد حل بديلاً عما عداه وتجذر في سواه، إنه موضوع تأمل وإحالـة عـلى المحسـوس كما في المشموم (العطر) . وإلى المجرد الآخر الذي يكونه الوطن ـ وفي هذه الحالة فهي تلبي نداء الرغبة الجسدية المحمومة ومن الجهتين:

١ - فالصـوت المتكـلم في الأساس هو صوت الروائية ولكنه صوت تحوّل عن طريق الـرجل (رجـل ناضـج بكـل معـنى الكلمة) وهذا يضفي على كل كلمة متعة سماع وقراءة استثنائية، فالجسد يطرب وهو منشود برغبة رجولية طافحة !

٢ - والمقـروء يكـون مـن جهـة الـرجل الذي يبتهل إلى الجسد الأنثوي ويحيط به طقوسـياً بكـلمات لا تغـادر فضـاء الحسـي فيه،وبنزوع رومانسي فارط، وهذا يرضـي القارئ المذكر إذ ينشحن بالصوت المسكون بلذائذيات الجسد الأنثوي ٠٠ كمـا في رده عـليها (لا تأسفي ٠٠ قد جئت متأخرة عن العمر بعمر) ـ أو (ما يعادل ذلك العمر من عمر) ليغفر لها ـ

هـذا السـرد العلائقـي (إن جـاز التعـبير) حيـلة إنشائية مقحمة على الرواية وتـبديد لـلحدث المحـرك للمخيـلة ولما هو فكري، إنه يعتبر جنون اللغة بما يتجاوز

خاصية السرد الروائية، وجنوحاً بها نحو رومانسية تخرج على ما هو روائي ـ نعم «يطمح الرومانسي إلى أن يكون محور العالم. إنه قد يثور ضد الموت كفكرة، كقدر أو شقاء بشري .. لكن ماذا عساه يفعل من أجل تغيير حدوثه بشكل عبثي؟ ..»[1]

ضمن هذا المسار هنا عبثية في صياغة المعنى، وضوح بالفكرة لجعلها منزوعة المعنى الذي يخدم الحدث، فكل حوار يكون خاصية رغبة لا نتوقعها أو تسكن الجسد الذي يظل هلامياً غير مقنع لنا بحضوره الفعلي في العالم ..

إنه جنون مراهقة عندما يمحور العالم حول ذاته دون مراجعة ـ والذات تغدو المحرك الأكبر للعالم ومولدة معنى، ولا مرجعية خارجها، وهذه هي الرومانسية بعينها في جعل اللغة فضاءها الحسي.

الروائية تحيل المرغوب فيه وهو جسديُّ النسب واجتماعي المسار إلى الآخر ليسهل صياغته وقوله ..

ثمة مكر إذن في زحزحة اللغة وتفريغها من معنى وإحلال آخر محله، أو نزع الملكية الجنسية عنها تعبيراً عن جنسانية لا يُقدر على استنباتها إلا بصورة غير مباشرة، وهذا من شأنه تعزيز لذائذية المتخيل والرغبي في النهاية ـ

---

[1] شكري، محمد: غواية الشحرور الأبيض ـ منشورات الجمل ـ ط ١ ـ كولونيا ـ ألمانيا ـ ١٩٩٨ ـ ص٥٤).

وكما في قول « خالد » وهو يفصح ابتهالياً عن مكنونه ناحيتها (كنت أتدحرج يوماً بعد آخر نحو هاوية حبك، أصطدم بالحجارة والصخور، وكل ما في طريقي من مستحيلات . ولكني كنت أحبكِ ... ص ١٤٠) .

ثمة ارتحال باستمرار صوب التيه، إنشاء للنسيان دون إحالات منطقية، ونوسان بين رغبة ونقيضها، خضوع لحالة ثم لأخرى دون مساءلة معنى ذلك، وذلك بالوصفيات اللامحدودة، اعتماداً على الكلمة المحدودة ونقيضها .. ومما يلاحظ في ذلك هو تشكيل حاجز معنوي تلو آخر يحول دون مقاربة حركية الرواية كلما برز توصيف رغبي انفعالي لا يتجذر في عالم مجتمعي . الروائية تعتمد الهوامية ونوعاً جلياً من الهلوسات التعبيرية في الغالب لبناء عالمها ـ ثمة مدرسية ومن نوع وظيفي في صوغ العواطف (وهي تشكيلات لدى الشخص الواحد). إذ ما الذي يمكن للقارئ استنتاجه هنا مثلاً (ستعودين أخيراً . كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل. كانت الثياب الشتوية المعروضة في الواجهات تعلن عودتك . اللوازم المدرسية التي تملأ رفوف المحلات، تعلن عودتك ـ ص ١٩٣) .

لا حدث هنا، بقدر ما توجد إحداثية، أي حركات ونزوات مراهقة . ولا أقول ذلك من منظور الذم، و إنما من منطلق متابعة حركية الرواية، وهي حركية غير مقنعة . فهي تبقي خارج حدود المستفَزّ الواقعي والرغبات المتلونة التي تحيط بهذا الموقف أو الحالة هذه أو تلك هي في حقيقة أمرها رهينة افتعاليتها ـ « أحلام » لا

تبحث عن حدث، لتشير إلى موقف انفعالي مرافق أو تابع بقدر ما تبحث عن انفعال دونه . هذه النابوكوفية هي التي تلفت النظر، عندما تحف بالجسد بنوع من الغلمنة المتصاعدة من جهة، وبنوع من التوتر العاصف الذي لا يلبث أن يخفت، ويغير مساره، لتغدو الغلمنة تلك سخطاً على ما يجري، ولكن باستمرار عبر الجسد، حيث تبقى الرغبة رهينة ذاتها عصية على الإشباع أو التجذر في الواقع من جهة أخرى .

ثمة مكر أنثوي يسمح للغة أن تتفتح على هذيا نيتها في تعددية وضعياتها اللفظية والحالية، وتكون الأنثى كوضع والحالة وتوصيف هي الحاضرة باستمرار وفي مسار جنوني، حيث تقلبات الانفعال ـ وتداخلات الجسد مع المكان والزمان ـ إذ ما الذي يستقرأ في ربط الأنوثي بـ (قسنطينة) ، وسرد الوصفيات كهذه (وأنا آخر عشاقها المجانين ـ أنا ذا العاهة الذي أحبها، أنا « أحدب نوتردام » الآخر، وأحمق قسنطينة الآخر .. ص ٢٩٠) .

ما الذي يمكننا تلمسه في ذلك الوصف المتراكم لهذه المدينة أو تلك أو الحالة هذه أو تلك عندما يكون الحدث الملموس غير مشعور به ؟

رواية (ذاكرة الجسد) هي رواية اللاحدث ـ حيث لا تشفع لها مأساة الجزائر، ولا التاريخ النضالي لـ « سي الطاهر » ولا معاناة « زياد » أو إرباكات «حسان »، ولا سطحية «كاترين » ولا نفاق أولي الأمر ... فكل هذه الإحالات

والأسماء تظل متنحاة لأن ما يجري غير قابل للدمج في صيغة حدث . فنحن في مواجهة اللاحدثية ٠٠ « دعيني أحلم أن الزمن توقف ٠٠ و أنكِ لي . أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي . كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية، لتبارك امتلاكي لك ـ ص٣٦٠».

وماذا بعد هذا الوصف الذي يعقبه وصف ويسبقه وصف ؟ ماذا بعد هذه الانهزامية العقلية وعلى أرضية الواقع وعبر حدث يمكن متابعته فنياً بتأثير جمهرة الانفعالات المتشابكة والمتناقضة ؟

من الملاحظ أن ثمة جيلاً كاملاً ومن فئات مختلفة تشكل وسيتشكل بصورة أوضح مع هذه الرواية . جيل يستند إلى واقع مقهور يعيش في ظل « ممنوع التواصل والتفاعل مع العقل تحت طائلة العقوبة القصوى ».

إن وجود هؤلاء الذين يقيمون احتفالاً فيما بينهم، وبينهم وبين أنفسهم للرواية إنما يعبر عن معاناة لا يجدون لها مخرجاً، ثمة مواساة ومجال للتعبير عن المكبوت ـ عندما تقرأ فتاة مقهورة على أكثر من صعيد ما يدغدغ مشاعرها ما يلهب جسدها المحاط بأكثر من محظور وبتلك الطريقة الذكية على لسان عاشق خمسيني وبتوجيه من امرأة، بعيداً عن وطأة الأحداث أو عن وجود حدث لا يبقيها الصيغة الحالة التي تتطلب تفكيراً .

وعندما يتلمس شاب أو رجل ناضج وسواه في المروي ما يبحث عنه، وينتشي مع لعبة أنثى وقد قوّلت آخر، ويمضي صفحات صفحات مع سرديات الرغبات المؤجَّجة، وفي النهاية تفصح الروائية عن نفسها وقد عجزت عن اتخاذ الطريق الذي يعبّر عنها (رغم كل ما كتب عنها من باب تمايزها) حيث النزارية تملّكتها في العمق، ولوجود وصف تلو آخر يستثير الجسد ويبقيه من ناحية في حالة تلذذ ذاتية من جهة، وفي حالة غيبوبة لا عقلية من جهة أخرى ..

وإذا كان هناك جملة ظروف أو أسباب أعطت لرواية (ذاكرة الجسد) مداً ومدداً واستقطبت (أجساداً) كثيرة مشهود لها بصخبها الانفعالي، فإن محركات الواقع المعاش تؤكد مرضية الحالة، وهذا الجيل الذي بلورته أو أظهرته الرواية هذه، سوف يكتشف ذات يوم ـ وقريباً ـ كم تداعى جسدياً وعاش اغتراباً عن ذاته الفاعلة، وفي ظل (ذاكرة الخراب الروحي)!

غيـــــــاب

شعـر: حسن فتح الباب

على غير موعد

رأيتكِ ·· أحببتُ ·· ثم التقينا

حفرنا اسمنا ها هنا

على الموج ·· في الريح ·· في المنحنَى

رسمناه فوق شفاه الربيع

عزفناه بين ظلال الشموع

ولم ننس أنَّا

غريبان عاشا غدا لم يجئ

وهاما بماض بعيد

ويومُهما معبر لم تضئ

نجوم به واحتوانا اللهيب
وأشرق وجه القمر
على النيل في ليلة لم تعد
وقلنا سيبقى ينير الدروب
ويَفرشها قلبنا للأبد
ولن نفترق
رفتُ .. انتظرتُ وفي الفجر عدنا
أسيرَيْن في معبر لا يضئ
وأصبحتُ وحديَ أفقد ظلي
وأنتِ تغيبين خلف السحبْ
ولا تتركين شعاع ابتسامة
علمتِ انتظاري لها طول ليلي
علمتِ شقائي بها إن تغبْ
بغير وداع.

و مضَتْ بـهِ نحـو الهديـل

شعر / محمد عزت عبد الحافظ الطيرى

مَرّتْ

على الولدِ المؤرقِ ،

بالغيومِ

و ما جنَـاهُ أبٌ عليهِ

فأشرَقَتْ في مقلتيـه

يمامتانِ

و غَرّدتْ

في دمعتيهِ

" حدائقٌ "

" و فواكِهُ " سكْـرَى

يسيّجْها الهواءُ

و يحتويها في المساءِ ،

الأبيضانِ :

الياسميـــــنُ ،

و ثلجُ دَهْشَتِهِ الذي ،

ناداهُ في الليلِ المزغردِ ،

مهرجانُ السَـيسـبــانِ ....

....

مَرّتْ ،

فمدّ لها يداً ،

مكتظةً ،

بحنيـــنِهِ

و بسوسناتِ جنونِـــهِ

فمضت بِهِ

نحو الهديلِ

و صوبَ

شطـــــآنِ الصهيلِ

و عندَ خلجانِ الأغانيِ ...

....

مَرّتْ

على قمرٍ ،

فأوشَكَ أنْ يبوحَ ،

بما لديـــهِ مِن العتابِ ،

و هرولــتْ أهدابـــــه ،

ترمي بفضّتِها سلامًا

للجميلِ

و للنحيلِ ،

الناعسِ الأعنـابِ ،

لمْ تنبسْ ...

و لم تحبـسْ

فراشاتٍ لضحكتها التي
غَمَرَتْ بساتينَ المكانِ
مَرَّتْ
على عُشْبٍ ،
ففاضتْ
من صبابتِــهِ السهولُ
فهل تقولُ له
صباح الخيرِ ،
أم تمضي
كعادتِها .. ،
فيسكـــنُهُ الذهولُ
و هل ســتترك خيلَهُ
لتصولَ
في أحزانِـــها
جوعانة للعشقِ

تشرحُ

أوْ تُخـــــبِّئُ

ما تعـاني !!

....

مَرّتْ

على الولدِ الذيِ

وَهَفَـــــتْ إليه

فهلْ تُرى

ســـيــتم دورتَـــهُ

و يُكْمِلُ

ما جناهُ

أبٌ عليهْ

لكي يؤجِّـــجَ

ما لديـــــهِ

من المواعيدِ السخـــيّةِ

تحتَ ظلٍّ شجيرةِ الأقمارِ

في الليــــلِ المكـــبّلِ

بابتـساماتِ الحســـانِ

* * * * * * *

العـــــابـــــــر

شعر : أيمن إبراهيم معروف

العابر

(وجه)

ذلك الآنَ وجهي

و تلك علاماته

.. محضُ ما يتشكّلُ في العتمِ

منْ بَدَدٍ .. و نقطْ .

تلك صورتُهُ

- دونَ جدوىَ -

فقطُ

* * *

العابر

(سيرة ذاتية)

أُسمِّي في شتاتِ الرّيحِ أسماءً و أقتلُها
و أرتكبُ انتحاراً (أبيضاً) في النّصّ ..
محضُ رصاصةٍ صوبَ احتمالِ اللّيلِ تقذفُني
و ثمّةَ مَنْ يُبالغُ في التفاسيرِ المريبةِ
ثُمَّ يُخْطِئُني ...
أنا في شهوة التأويل مقتولٌ
و يجعلُني مجازاً ناقصًا
و مُعَرَّضًا للحذفِ
أبدو واضحاً كاللّيلِ
مزداناً بأخطاءٍ مؤبّدّةٍ
و فوضىَ لا تُطمئِنُ حالتي
... في شهرةٌ كالماءِ
تبعثُ في تفاصيلِ الكلامِ الشَّكَّ

.. تُوقظُ علّةً أخرىَ

و تُفْزعُ نجمتي .

و أنا أرىَ في اللّغْوِ

ما يكفي لمعجزةٍ

و بعضِ غوايةٍ

كيْ أُخطئَ الآنَ النّصوصَ

و أنحني لكثيرِ موتي

في مراياها الكسيرةِ

مثلما لا يشتهي النّحويُّ

حينَ يُفسّرُ الكلمات ... لي .

أمحو و أكتبُ سيرةً لمجاليَ الحيويِّ

ثُمَّ أفنّدُ القصصَ المعدّةَ في هوامشِها

و أسبابي مبعثرةٌ

و تبدو نارُها في النّصِّ

تبعثُ في خلالِ الحبرِ أسماءً و تقتلُها

فأسقطُ شبه مُتَّشِحٍ بخذلاني

أنا الْـ ....⊛

في شهوةِ التأويلِ مقتولٌ

و في الكتبِ القديمة .

العابر

(في حديثٍ مع النّاس)

☐ العابر :

بالأمس مررتُ عليكمْ قبلَ طلوعِ الشّمسْ

و حكيتُ تفاصيلي .

و اليومَ أمرُّ عليكمّ قبلَ طلوعِ النّفْسْ

لأكونَ دليلي .

صوت (١) :

العابرُ أنتْ !!!!

أصوات :

⊛ هكذا وردت بالنص

العابرُ أنتْ !!!!

صوت (٢) :

* العابرُ اسمٌ ؟!!!

ـ لا .

* العابرُ صوتٌ ؟!!!

ـ لا .

* نسرٌ يحكي عنْ قمَّتِهِ

أو أزمته ؟!!!

ـ لا .

□ العابرُ إنسانٌ منكمْ

يتقدّمُ في الأرضِ الأسيانَةْ

كيْ يشحذَ للمعنىَ في اللاّ معنىَ عنوانَهْ

* * * * * *

منبــر النــادي

١- محاضرة:....................... كتابات الحاج عبد الله فلبي
د. محمد بن عبد الله آل زلفه

كتابات الحاج عبد الله فيلبي المصدر المنسي في كتابة تاريخنا الوطني ((تاريخ الرياض في عهد الملك عبد العزيز نموذجاً))

د. محمد بن عبد الله آل زلفة

سعادة رئيس نادي الرياض الأدبي

إخواني الحضور

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ، وأسعد الله أوقاتكم بكل خير .

سعدت كثيراً بدعوة رئيس النادي وزملائه أعضاء مجلس الإدارة ، لي ، بإلقاء هذه المحاضرة وهي دعوة كريمة من نادٍ عريق يمثل إحدى منارات الثقافة في عاصمتنا الحبيبة ، والتي بها نفخر أن تلقب بعاصمة العرب . يضاف إلى هذا

الفخر فخر آخر أن تكون عاصمة الثقافة العربية لعام ألفين، والذي سنحتفل بدخوله بعد شهر وعدة أيام من الآن .

فكّرت كثيراً عن أي موضوع أتحدث لجمهور يمثلون رموز الفكر والثقافة في هذه المدينة المتميزة بكثرة عدد مثقفيها وعلمائها ومبدعيها ، وماذا عساني أستطيع تقديمه لجمهور هذه مواصفاته ؟ وبعد جهد من التفكير وصلت إلى قرار بأن يكون موضوع محاضرتي أو حديثي إليكم في موضوع يجمع بين التاريخ ، وقصة مدينة ، وسيرة رجل .

فالتاريخ يمثل وعاء هذه المحاضرة ، ومركز الحديث مدينة الرياض ، والحاج فيلبي مصدر وراوي قصة تطور تاريخ هذه المدينة .

أبلغت سعادة رئيس النادي الشيخ عبد الله بن إدريس بأن هذا ما استقر عليه اختياري لهذا الموضوع عنواناً لهذه المحاضرة ، وله أن يوافق ، وله أن يقترح البحث عن موضوع آخر . فما كان منه إلاّ أن أقر ما استقر الرأي عليه . ولكي يطمئن قلبه ـ وهو عامر إن شاء الله بالطمأنينة دائماً ـ أوضحت له أن هذا الموضوع بأبعاده الثلاثة يجمع بين الحديث عن عاصمة التوحيد في مناسبة احتفالنا بالمئوية لأن الرياض تمثل الركيزة الأولى لهذه الاحتفالية ، والحديث عن جوانب من تاريخ الرياض عاصمة الثقافة العربية لعام ألفين ، وعن رجل أحب الرياض أكثر مما أحب عاصمة موطنه الأصلي مدينة لندن .

أيها الاخوة

أعـرف وربما تعرفون أيضاً أن الحديث عن الحاج عبد الله فيلبي في محاضرة عامـة ، وفي مديـنة الـرياض ربما تكون هذه المحاضرة هي الأولى إذا استثنينا ما كان شيخنا حمد الجاسر ينوي الحديث عنه في محاضرة في جامعة الملك سعود إبان بداية نشـأتها ضـمن سلسـلة محاضـرات عـن مؤرخـي نجـد والسـيد فيلبي أحدهم[1]، وفي محاضـرة الدكـتور الأمـريكي جورج رنتز في ندوة ((مصادر تاريخ الجزيرة العربية)) التي عقدت في جامعة الملك سعود عام ١٣٩٩ هـ تحت عنوان (فيلبي مؤرخاً للمملكة العـربية السـعودية) [2] وديرك هوبوود ((أوراق تتعلق بالجزيرة العربية في أرشيفات مركز دراسات الشرق الأوسط ، بكلية سانت أنتوني، أكسفورد)) محاضرة ألقيت في نفس المؤتمر السابق .

أيها الاخوة

لم يحظ السيد فيلبي من قبل مؤرخي هذه البلاد ولا بدراسة واحدة على حد علمي ، حتى إبان احتفال بلادنا بعيدها المئوي و المؤتمر التاريخي الدولي المصاحب

---

[1] حمـد الجاسـر ، رحّالة غربيون في بلادنا ، دار اليمامة للبحث و الترجمة و النشر ، الرياض ١٤١٧هـ ، ص ٢٧٧ .

[2] نشرت هذه المحاضرة ضمن كتاب الندوة ، و قام بترجمتها الدكتور حسين بن محمد الغامدي و نشرها في مجلة الدرعية العدد الثاني السنة الأولى ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

لهـذه المناسـبة ، والـتي قدمـت فيها العديد من الأبحاث والدراسات شملت جوانب كـثيرة مختـلفة ، عن تاريخ هذه البلاد خلال مائة عام ، إلا أن السيد أو الحاج عبد الله فيـلبي الـذي يعـد شـاهد عيـان عـلى بـناء هذا الكيان منذ بداية مراحله الأولى - وليـس شـاهداً عاديـاً - فما أكثر الشهود ولكنهم عاديون هذا العلم كان غائباً أو مغيباً في هـذه المناسـبة ، فـلم يـلق عـنه بحـث ولم يترجـم له كتاب ضمن كثير مما ترجم بعضـها لا علاقـته بالمناسـبة فـلقد سـجل السـيد فيـلبي عن تاريخ الدولة السعودية المعاصرة ما لم يسجله غيره ، ونشرله من الكتب و البحوث والمقالات عن هذه البلاد ما يشكل مكتبة متكاملة دعك عن ما يزال مخطوطاً ، أو على شكل وثائق ومراسلات وملاحظـات تشـكل بدورها أرشيفاً متكاملاً ، يضاف إليه أكثر من عشرة آلاف صورة فوتوغرافية تغطي كل أنحاء المملكة على مدى أكثر من أربعين سنة .

وظـلت كـتب فيـلبي التي نشرت على فترات متباعدة - يعود أقدمها إلى عام ١٩١٨م. وآخرها طبع عام ١٩٦٤م. بعد وفاته بأربع سنوات - في عداد الكتب النادرة الـتي أصبحت تشكل غنيمة لصائدي وتجار الكتب النادرة ، وتشكل في الوقت نفسه المصدر الأول لكـل مـن كتب عن تاريخ بلادنا من المؤرخين عدا المؤرخين السعوديين والكـثير مـن المؤرخـين العـرب ، وخير شاهد على هذا أن ((مؤرخ المملكة)) الدكتور عـبد الله العثـيمين لم يشـر ولا إشـارة واحـدة في هوامـش كـتابه عن تاريخ الملك عبد العزيز إلى فيلبي ، وهو أمر في غاية الغرابة ، فهل بإمكان أي مؤرخ يؤرخ لفترة الملك

عبد العزيز خاصة دون الرجوع إلى كتب فيلبي أو بعضها ، عدا أولئك المؤرخين التقليدين الذين لا يعرفون لغة أجنبية فلهم عذرهم؟

وأحدث كتاب صدر عن مدينة الرياض بعنوان ((دراسة تاريخية وجغرافية واجتماعية، منطقة الرياض خلال التاريخ الحديث والمعاصر)) ، صدر بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على تأسيس المملكة يقع في ٤٣٢ ص لم يشر مؤلفوه وهم مجموعة من المؤرخين من جامعة الإمام سوى إشارتين فقط إلى فيلبي مع أن مؤلفاته تعد أوسع الدراسات الجغرافية والتاريخية و الاجتماعية عن منطقة الرياض. إن الأمر ليدعو حقاً إلى الاستغراب .

منذ عدة سنوات ، و بالتحديد ١٤١٤ هـ صدرت عن دار مدبولي في القاهرة ترجمة لأحد كتب فيلبي بعنوان ((تاريخ نجد ودعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب السلفية)) (وهذا العنوان من عند مدبولي). وأهديت منه نسخة لشيخنا حمد الجاسر ، وهو على سابق معرفة بهذه الترجمة منذ طبعتها الأولى في بيروت، وكانت الطبعة الثانية ، طبعة مدبولي مليئة بالأخطاء مثلها مثل سابقتها طبعة دار العلم للملايين ، وهي من ترجمة عمر الديراوي . وأشار شيخنا الجاسر إلى عدم رضاه عنها ليس فقط لما حملته من أخطاء في أسماء الأشخاص والمواقع وإنما في النهج غير الأمين في الترجمة . فأثارت في الشيخ الرغبة في الحديث عن فيلبي، إضافة إلى أنه حديث عهد بالاطلاع على ترجمة مبدئية لواحد من كتب فيلبي وهو النجود العربية

Arabian Highlands قام بترجمته نادي أبها الأدبي ، وأرسل بمسودات الترجمة إلى الشيخ الجاسر ربما للاستئناس برأيه حول الترجمة ، أوصلاحية الموضوع أو كليهما . وهذه المحاولة ـ على حد علمي ـ هي الأولى التي تقوم بها مؤسسة شبه علمية في بلادنا تأخذ المبادرة بترجمة عمل ضخم من أعمال فيلبي .

إلا أن هذه المحاولة مع أهميتها لم تر النور إلى الآن ، ولا أعرف السبب وربما أجهضت لسبب أو لآخر ومما يبدو أن كلاً من هذين العملين من مؤلفات فيلبي التي اطلع عليها الشيخ الجاسر أخرجته عن صمته وجعلته يدلي برأيه في فيلبي كمؤرخ ومؤلفاته كمصادر لا غنى عنها لكل من أراد أن يكتب عن تاريخ بلادنا إذ قال : ((إنه من أعرق الباحثين الغربيين صلة ببلادنا ، ومن أوسعهم اطلاعاً ، ومعرفة بأحوالها في العهد الأخير ، ومن أكثرهم مؤلفات تناول فيها كثيراً عن تلك الأحوال بالبحث والدراسة بعمق وتقص . ولهذا كان كثير من الإخوة يسألونني عن (فيلبي) وعن مؤلفاته)) .

وقد قام الشيخ حمد الجاسر بنشر ما كتبه عن فيلبي في ثلاث حلقات في جريدة الحياة. الأولى نشرت بتاريخ ١٤ شعبان ١٤١٧ هـ تحت عنوان ((سيرة الإنجليزي الذي عرف السعودية ، وأقام فيها وكتب عنها)) ، والثانية نشرت في اليوم الثاني بعنوان ((أعمال فيلبي مصدر للدارسين معلن و غير معلن وقليلها مترجم إلى العربية)) . أما الحلقة الثالثة والأخيرة فنشرت بتاريخ ١٧ شعبان ١٤١٧ هـ

بعنوان ((أرض مدين والنجود العربية بعض سوء الفهم)) . وقد اعتبر البعض حتى من المثقفين أن فيلبي لم يكتشف إلا على ضوء ما كتبه شيخنا الجاسر في هذه الحلقات .

ومما أثير في ما كتبه الشيخ الجاسر موضوع مكتبة الحاج عبد الله فيلبي بما تحتويه من كتب نادرة ومن وثائق نادرة أيضاً و إلى أين آل مصيرها ؟ أورد الشيخ حمد بأنها نقلت إلى الديوان الملكي في الناصرية في عهد الملك سعود يرحمه الله وظلت في بعض دهاليزه فترة طويلة ((وهذا آخر العهد بها)) [1] .

وتعليقاً على هذا كتب الأستاذ محمد رضا نصر الله في جريدة الرياض في العدد ١٠٤١٢ وتاريخ ١٤١٧/٨/١٧ هـ نقلاً مما كتبته فيلوليت ديكسون التي زارت الرياض ، وقامت بزيارة لزوجة فيلبي بعد وفاته بشهور قليلة حول مصير مكتبة فيلبي ما نصه ((في غضون ذلك (أي أثناء زيارتها لزوجة فيلبي) كان (جورج رنتز) [2] وهومر [3] من شركة (أرامكو) يتباحثان مع عبده العنزي [4] صديق العائلة للمفاوضة على ثمن شراء المكتبة كلها ، فتم الاتفاق على عشرة آلاف دولار ثمناً لهذه

---

[1] حمد الجاسر ، رحالة غربيون في بلادنا ص ٢٨٢ .

[2] مؤرخ أمريكي و مستشرق مشهور .

[3] من مساعدي رنتز .

[4] وكيل فيلبي لقضاء أموره المتعلقة باستلام مصاريفه و غيرها .

المكتبة ، لقد ملأت الكتب والوثائق ثمانية وثلاثين صندوقاً كبيراً ، تم شحنها إلى مكتبة (أرامكو) بالظهران [٥]

ما أورده الأستاذ رضا نصر الله نقلاً عن السيدة ديكسون هو أقرب إلى الحقيقة ، إذ تشير كل الدلائل إلى أن وصول محتويات مكتبة فيلبي إلى كلية سانت أنتوني في أكسفورد تم عن طريق أرامكو ، وربما ليس عن طريق أرامكو كشركة وإنما بجهود ذاتية من قبل الدكتور رنتز الصديق الشخصي للسيد فيلبي ، وربما تنفيذاً لوصية كتبها فيلبي قبل وفاته المفاجئة في بيروت عام ١٩٦٠ م. والغريب أن كلية سانت أنتوني ومركز دراسات الشرق الأوسط بها ، والذي يضم الأوراق الخاصة لمعظم السياسيين البريطانيين الذين عملوا في المنطقة ، وخاصة في الجزيرة العربية و المقام بدعم من حكومة الكويت ـ لم يذكر الدكتور ديرك هوبوود و هو المتخصص في دراسات الشرق الأوسط والمشرف على المركز ، والذي أعد قوائم ببليوجرافية لمحتوياته عن الكيفية التي وصلت فيها أوراق فيلبي إلى ذلك المركز ، وما إذا كانت بالشراء ، أو تنفيذاً لوصية مسبقة أعدها السيد فيلبي ، أم هي رغبة أسرته أم رغبة صديقه الدكتور رنتز .

أما ما ذكره الشيخ حمد الجاسر من أن أوراق فيلبي نقلت إلى الديوان الملكي للأسباب التي أشار إليها و عدم تيقنه من الكيفية التي عادت مرة أخرى إلى بيت

---

[٥] حمد الجاسر ، رحالة غربيون في بلادنا ص ٢٨٢

السيد فيلبي في الرياض ، فإنها تحتاج إلى مزيد من البحث لإجلاء الغموض الذي لم يزله إلا البحث بين أوراق فيلبي نفسه التي أكد الدكتور ديرك هوبوود (بأنها نقلت كلها إلى (أكسفورد) ، وأنه لم تتبق أية أوراق له في المملكة) [٦] وأوراق فيلبي الخاصة في مركز دراسات الشرق الأوسط حسب ما ورد في محاضرة الدكتور هوبوود في ندوة مصادر الجزيرة العربية ، تعتبر الأكبر في حجمها والأكثر تميزاً في نوعيتها حيث تشمل كل ما كتبه عن المملكة منذ عام ١٩١٧ م. إلى حين وفاته وتشكل أرشيفاً متكاملاً [١]

أما الذي أريد أن أؤكده وأنا مطمئن فهو أن أوراق فيلبي جميعها ما كان منها في جدة أو الرياض وما أحضره معه إلى الرياض في رحلته ما قبل الأخيرة إلى لندن بعد وفاة زوجته (دورا) من أوراقه الخاصة هناك وتشمل كافة رسائله إلى زوجته ورسائل أسرته إليه منذ أن كان طالباً صغيراً في مدرسته بلندن بأنها كانت جميعها بحوزته وفي منزله ، وهي ما شاهدها الشيخ حمد أثناء زيارته له في عام ١٩٥٩ م. قبل سفر فيلبي لحضور مؤتمر المستشرقين في موسكو .

وما يتعلق بتوتر العلاقات بين مستشاري الملك سعود يرحمه الله و السيد فيلبي وتأثيرهم على موقف الملك منه ، فإنها حدثت قبل هذه السنة بعدة سنوات ،

---

[٦] المصدر السابق .

[١] Derek Hopwood, papers relating to Arabia in the Archives of the Middle East Center, St. Antony s College, Oxford. Riyadh University Press 1399/1979. P. 145 .

وبالتحديد في عام ١٩٥٥ م. على أثر محاضرة ألقاها في الظهران اعتقد أنها كانت تحمل نقداً للحكومة. وعلى أثرها طلب منه مغادرة المملكة . وكان الذي أبلغه بأمر الرحيل السيد جمال الحسيني ورشدي ملحس ولم يعط مهلة لشحن كتبه وأوراقه القيمة التي يحتفظ بها في كل من مكة وجدة مما جعله يبرق و هو في بيروت إلى السفارة البريطانية في جدة يطلب التدخل لحماية مكتبته و محتوياتها ، وذلك حينما رفضت السلطات السعودية خروجها قبل مرورها على لجنة مراقبة شكلت لهذا الغرض . وقد تلقى من السفارة ما يفيد بأنها أصبحت محفوظة في مبنى السفارة في جدة [٣] .

في نهاية شهر مايو من عام ١٩٥٦ م. عاد فيلبي إلى الرياض على أثر مصالحة قام بها السيد حسن العويني بينه وبين جلالة الملك سعود يرحمه الله، وعادت المياه إلى مجاريها بينه وبين السلطات السعودية .

وفي عام ١٩٥٨ م. شحن كل مكتبته الموجودة في بيروت حيث كان خلال سنتي ١٩٥٧ م. ـ ١٩٥٨ م. يقوم بإلقاء بعض المحاضرات في الجامعة الأمريكية والتي أحضرها من لندن إلى الرياض حيث قرر أن تكون مكان إقامته الدائمة لما تبقى من حياته .

(٣) Elizabeth Monroe, Philby of Arabia, Faber and Faber, London, P. 285.

ودخل ولداه خالد وفارس مدرسة الأنجال تحت إدارة الشيخ عثمان الصالح وتفرغ للعمل الأكاديمي واعتزل السياسة تماماً ، وكان يقوم بزيارات منتظمة لسمو الأمير عبد الله بن عبد الرحمن ، حيث كان يجد متعة في الحديث معه حول مختلف القضايا خاصة التاريخية والدينية [٤] .

وفي عام ١٩٥٩ م. أخذ عائلته وأدى معهم فريضة حج ذلك العام ، وقضى معهم الصيف في مدينة الطائف .

في شهر أبريل ١٩٦٠ م. كتب إلى صديقه وزميل رحلته الواسعة والأخيرة في الجزيرة العربية فيليب ليبنز رسالة ربما هي الأخيرة التي كتبها في الرياض يخبره بأنه يحتفل بعيد ميلاده الخامس والسبعين وهو يشاهد البلدوزر يهدم أجزاء من ملحقات بيته من أجل فتح طريق جديد داخل المدينة ، وشمل الهدم كل الحوش وغرف الضيوف والكراج وملحق الخدم ، ومع ذلك ورغم الغبار الذي غطى كل أجزاء البيت فإنني لن أبرحه [١] .

غادر الرياض إلى أوروبا في طريقه إلى موسكو لحضور مؤتمر المستشرفين الخامس و العشرين ، و من موسكو عاد بعد انتهاء المؤتمر إلى لندن ومنها إلى (لوفانا) في بلجيكا حيث وضع مع رفاقه في رحلته الشهيرة إلى كافة أنحاء المملكة عام ١٩٥٠

---

(٤) Ibid. P. 293.

(١) Ibid P. 293.

م. ـ ١٩٥٢ م. و هم العلماء آل ريكمنز و صديقه لوبنز ـ خطة العشرة مجلدات الخاصة بنتائج تلك الرحلة العلمية الرائعة التي جمعوا خلالها ١٣ ألف نقش من أراضي المملكة تشمل نقوش كافة العصور . وبإنجاز هذا المشروع الحضاري كان فيلبي يأمل أن يتوج به أعماله الخالدة لكتابة تاريخ وآثار هذه البلاد التي منحها ما لم يمنحها إياه أحد من قبله ولا من بعده إلى الآن .

أما هل خرجت تلك النقوش منشورة كما كان يتمنى فيلبي فهذا علمه عند علماء الآثار في بلادنا ، وكان فيلبي أثناء الشهور الأخيرة من إقامته في الرياض عاكفاً على وضع مجلد عن جغرافية تلك الرحلة التي قطع خلالها مع زملائه آل ريكمنز ولوبنز ثلاثة آلاف ميل غطوا فيها كل أنحاء المملكة أيضاً ذلك الأطلس الجغرافي لا ندري إذا كان قد بعث به إلى النشر أم ما زال ضمن أعماله المحفوظة التي تنتظر استفادة الباحثين السعوديين من جغرافيين و آثاريين وتاريخيين إذ إنهم ما زالوا الأقل حظاً في الاطلاع على محتويات أرشيف فيلبي الضخم في كلية سانت أنتوني بجامعة أكسفورد .

عاد السيد فيلبي من بلجيكا إلى بيروت في طريقه إلى الرياض ، وهناك قابل ابنه كيم فيلبي المشهور حيث مكث معه أياماً شعر في خلالها بضيق تنفس ونقل إلى المستشفى واكتشف إنه يشكو من مشكلة في القلب ، ودخل في غيبوبة ثم صحى قليلاً

ليقول لمن حوله آخر كلمة نطق بها ((خلاص أنا زهقت)) ثم أسلم روحه لبارئها ، وذلك في ٣٠ ديسمبر ١٩٦٠ م.

وصلي عليه في مسجد ((باشورة)) ودفن في مقبرة المسلمين في منطقة البسطة ووضع ابنه على قبره لوحة حجرية نقش عليها ((هنا يرقد أعظم المكتشفين لجزيرة العرب)) [٢] .

ما كتبه فيلبي عن الرياض

لم يكتب كاتب عربي أو أوروبي أو حتى سعودي عن الرياض المدينة مثل ما كتبه السياسي و الرحالة و المؤرخ سانت جون فيلبي عبد الله فيلبي فيما بعد . ولم يكن فيلبي أول أوروبي تسحره الرياض فتغريه بالكتابة عنها بالشكل المكثف الذي نجده مجسداً فيما نقدمه .

وإنما سبقه إلى ذلك مواطنه الرحالة وليام بلجريف الذي كان أول أوروبي ترى عيناه الرياض ، وأول أوروبي يجعل الأوروبيين يرون الرياض بعيني بلجريف ويرسم صورة ذهنية لهذه المدينة العربية الساحرة رسخت في ذهن كل أوروبي زارها

---

[٢] Ibid. P. 295

فيما بعد [1] . لقد كانت الفترة الزمنية الفاصلة بين زيارة بلجريف لمدينة الرياض في عام ١٨٦٢ م. وزيارة فيلبي لها ولأول مرة عام ١٩١٧ م. تقارب الخمسة والخمسين عاماً .

زار الرياض خلال هذه الفترة عدد من الأوروبيين أولهم لويس بلي المقيم البريطاني في الخليج ، و ذلك في عام ١٨٦٥ م. وتعد زيارته أول زيارة يقوم بها مسؤول بريطاني إلى عاصمة مملكة نجد .

وقام بزيارتها بعده مغامر شاب من الدنمارك لم يتجاوز عمره حين زيارته لها عام ١٩١٢ م. الحادية والعشرين من عمره . ثم السياسي البريطاني ليتشمان في مهمة استخبارية ، والتقط لها صوراً ربما تكون الأقدم عام ١٩١٢ م. وقدم وصفاً للعاصمة لكنه يظل مقتضباً . ثم زارها بعد ذلك الكابتن وليم شكسبير ، وهو أول سياسي بريطاني يزور الرياض بعد عودة الملك عبد العزيز إليها ، وذلك في شهر مارس عام ١٩١٤ م.

ثم زارها سياسي بريطاني آخر يدعى هاملتون في عام ١٩١٧ م. قبل شهور قليلة من زيارة فيلبي لها في العام نفسه .

---

[1] لمعرفة تفاصيل ما ذكره بلجريف عن الرياض انظر ((الرياض في عهد الإمام فيصل بن تركي كما وصفها الرحالة بلجريف في عام ١٨٦٣ م. ترجمة و تقديم الدكتور محمد بن عبد الله آل زلفة ، مجلة التوباد ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، شوال ١٤٠٨ هـ - يونيو ١٩٨٨ م.

بيـد أن أيـاً مـن هـؤلاء الـزوار الأجـانب بـين بلجريف وفيلبي لم يكتبوا عن الـرياض إلا إشارات وملاحظات بعضها يكاد يكون عابراً . فالسياسيون البريطانيون قـبل فيـلبي لم تكـن رغبـة الاكتشـاف مـن أولويـات اهـتمامهم ، ولذا فلم يولوا هذا الجانب اهتماماً يذكر .

أمـا المغامـر الدنماركي الشاب ، فلم يمكث في الرياض أكثر من ثمان وأربعين ساعة، وكانت قصته إلى المأساوية أكثر من قدرة شاب في مثل سنه على التحمل، مع أنـه كـان يـأمل أن يكـون في مصـاف الـرواد الأوائل المكتشفين لجزيرة العرب ، وفي مقدمـتهم الـرحالة الشـهير كارستن نيبور الذي زار الجزيرة العربية في منتصف القرن الـثامن عشـر الميـلادي بتكـليف من ملك الدنمارك . لعل باركلي رونكيير الذي كان مـتأثراً برحـلة كارسـتن نيـبور قـد حاول أن يكون أول دنماركي بل أوروبي يكتشف المـناطق الكائـنة إلى الجنوب من مدينة الرياض . لكن حلمه لم يتحقق لظروف منها مـا يتعلق بصحته التي أخذت في التدهور منذ بداية الرحلة التي أجبرته على العودة إلى سـاحل الخـليج العـربي عن طريق الإحساء ، بعد أن زوده الإمام عبد الرحمن آل فيصـل والد الملك عبد العزيز براحلة ، وكلف بعض رجال قافلة كانت في طريقها من الرياض إلى الإحساء بتقديم كل عون وحماية له [1] .

---

(1) انظر تفاصيل رحـلة هـذا الشـاب الدنمـاركي باركـلي رونكيير التي نقلها إلى اللغة العربية منصور محمد الخريجي تحت عنوان ((عبر الجزيرة العربية على ظهر جمل)) ، مكتبة العبيكان ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

كـان هـذا الشاب متشوقاً إلى مقابلة الملك عبد العزيز الذي كانت أخباره تملأ الجزيـرة العـربية وانتصـاراته عـلى خصـومه حديث كل الناس ، لكن ذلك الحلم لم يتحقق إذ كان الملك عبد العزيز غائباً عن عاصمة بلاده ، للقضاء على بعض خصومه أثناء وصول هذا الرحالة إليها .[2]

أمـا فيـلبي الـذي زار الرياض لأول مرة في مهمة سياسية ، وذلك في يوم ٣٠ نوفمـبر ١٩١٧ م. ومكث بها سبعين يوماً [3] وهي أطول مدة يمكثها سياسي بريطاني وأطـول مدة يمكثها أجنبي أوروبي في الرياض على وجه العموم ، فما أعتقد أنه كان يـدور في خـلده أن تنشأ بينه وبين هذه العاصمة هذه العلاقة التي امتدت طوال ثلاثة وأربعين عاماً .

لم يكـن شـغف فيلبي بالرياض أكثر من التأثير السحري الذي تركه في نفسه صـاحب الرياض الملك عبد العزيز ، وظل ذلك التأثير متوهجاً في نفسه منذ أن عرف المـلك عـبد العزيـز لأول مرة ، وظل إلى حين وفاة الملك عبد العزيز في عام ١٩٥٣ م. انعكـس إعجـاب فيلبي غير المحدود بشخصية الملك عبد العزيز على مستقبل حياته السياسي ، فضحى بمستقبله بوصفه واحداً من أذكى الساسة البريطانيين وأمهرهم في

---

[2] المصدر السابق ص ١٧٣ .

[3] عـن تفاصيل مهمته انظر تقريره عن تلك المهمة بعنوان بعثة إلى نجد ١٣٣٦هـ/١٣٣٧هـ - ١٩١٧م./١٩١٨ م. ترجمة الدكتور عبد الله العثيمين ، مكتبة العبيكان ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.

المنطقة على الإطلاق ، وذلك في سبيل إخلاصه وإعجابه وحبه للملك عبد العزيز، وبالتالي انعكست على توظيف قدراته الإبداعية في الكتابة و جسارته في تجشم المشاق وتحمل الصعاب في رحلات استكشافيه شملت كل نقطة من أرجاء البلاد التي بسط عليها الملك سلطته ، خلف على أثرها فيلبي مكتبة متكاملة عن الجزيرة العربية في التاريخ و الجغرافيا والآثار والجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والإدارة والاقتصاد والسياسة .

أصبحت هذه المؤلفات المعين لكل باحث في أي حقل من حقول المعرفة المتعلقة بالجزيرة العربية . إن الحديث عن أعمال فيلبي يطول ويطول فمنها ما هو مطبوع ، ومنها ما زال مخطوطاً ، ومنها ما هو معلوم ومنها ما غيبه الإهمال أو أيادي العبث ، ولكن ما ترجم منها إلى اللغة العربية يعد قليلاً جداً . والتقصير في ترجمة أعماله إلى اللغة العربية حرم كثيراً من الباحثين العرب الذين يجدون صعوبة في معرفة اللغة أو صعوبة في الحصول على كتبه التي طبعت في أوقات مبكرة من هذا القرن ، وأصبحت في عداد الكتب النادرة ، أو أوراقه التي ذهب معظمها إلى بعض المراكز البحثية في الجامعات البريطانية والأمريكية ـ من تنمية معرفتهم بدقائق الأوضاع في الجزيرة العربية ، كما كتبها فيلبي الذي لا يضاهيه فيما كتب من حيث الكم و الشمولية أي كاتب آخر .

ولـذا سأقتصـر في حديـثي هـذا المساء على ما كتبه عبد الله فيلبي عن مدينة الـرياض عاصـمة الدولة السعودية ، أو ملكة الصحراء كما يسميها فيلبي . ومع أنه لا يكـاد يخـلو كـتاب أو مقالـة مما ألفه أو كتبه فيلبي إلا وللرياض فيه ذكر ، لكنه خـص هذه المدينة التي أحبها بوصف خاص في كتابين من كتبه ، وبمقالة مستقلة ، وجـاءت عـلى فـترات تاريخيـة مختـلفة وكأنـه بذلـك قد عمد إلى رصد تطور المدينة الـتاريخي والعمراني والحضاري حسب التطور السياسي والاقتصادي للبلاد التي هي عاصمتها وانعكاسات هذه التطورات الأخيرة على تطور المدينة العاصمة .

أما هذه المقالات الثلاث ، والتي تغطي فترات تاريخية مهمة من تطور تاريخ البلاد والعاصمة فإنها تأتي كما يلي :

المقالـة الأولى وهـي بعـنوان ((عاصـمة الوهـابيين Wahhabi Capital)) نشـرت ضمن كتابه المعنون ((قلب جزيرة العرب The Heart of Arabia)) والمنشور في لندن عام ١٩٢٢م. ، وهو من أوائل ما كتبه عن الجزيرة العربية . وهي أول مقالة يكـتبها فيـلبي عـن مديـنة الرياض خلال زيارته الأولى لها في شهر نوفمبر ١٩١٧ م. وقد مكنه الوقت الكافي من إقامته في المدينة الذي استمر لمدة سبعين يوماً من أن يقوم بمسح شـامل للمديـنة شمـل مسـاحتها وأسوارها ومـبانيها ومساجدها و بساتينها و طـرقاتها ، وهـي دراسـة وصـفية امـتازت بالدقـة إذ اسـتخدم الآلات الحديـثة في

القياسـات ، وقياسـات الاتجاهـات مـثل البوصـلة وغيرهـا ، مـع أنه لم يستغن عن استخدام الوسائل التقليدية لقياس المسافات أحياناً مثل الخطوات والباع وغير ذلك.

إضافة إلى ذلك قام فيلبي بوضع خرائط جديدة لمدينة الرياض ، وهي أحدث خـرائط لها منذ أقدم خريطة وضعت لها من قبل الرحالة بلجريف الذي يعد أول من وضـع خارطـة لمدينة الرياض و خارطة لقصر الحكم فيها مع توضيح بعض التفاصيل الدقيقـة للمدينة وللقصر والمسجد الجامع الذي كان أول من قدم وصفاً متكاملاً له من حيث البناء و سعة استيعابه للمصلين .

وفيـلبي بعملـه المـتميز هـذا عـن مديـنة الرياض لم يكن رائداً إذ تظل الريادة لوليام بلجريف وربما هذا مما جعل فيلبي يقوم بشن هجومه على بلجريف والتشكيك في رحلـته إلى عاصـمة نجد . وقد ظل على هذا الموقف مع ما يشوب كتابات فيلبي نفسـه مـن تـناقض حـول بـلجريف واسـتمر عـلى موقفـه ذلك لآخر مقالة كتبها عن الرياض ، وهي المقالة الأخيرة والتي سنأتي إلى ذكرها في هذه المحاضرة .

لكـن فيـلبي بقـي وحـده المشكك في رحلة بلجريف إذ أثبتت الدراسات عدم صحة تطرف آراء فيلبي المشككة في حقيقة وصول بلجريف إلى مدينة الرياض في عهد الإمـام فيصـل بن تركي. وسبق أن أشرت إلى أن تشكيك فيلبي هذا ربما كان بدافع الغيرة ، ولرغبته في أن يكون صاحب الريادة في أول دراسة مفصلة عن عاصمة نجد.

وأياً كان الأمر ، فإن فيلبي يعد رائد الكتابات المفصلة عن مدينة الرياض والمتابع بشكل دقيق ومفصل مراحل تطورها و نموها منذ السنوات الأولى لعهد الملك عبد العزيز ـ طيب الله ثراه ـ الذي أعاد للرياض مجدها و عزها ، وإلى السنوات الأخيرة من عهد الملك سعود ـ يرحمه الله ـ الذي شهدت الرياض في عهده دخولها عالم العصر الحديث .

أما المقالة الثانية لفيلبي عن مدينة الرياض فهي بعنوان ((الرياض ملكة الصحراء The Riyadh-Queen of The Desert)) نشرت ضمن كتاب فيلبي المعنون ((حاج في بلاد العرب A pilgrim in Arabia)) طبع في لندن الطبعة الثانية عام ١٩٤٦م.

كتبت هذه المقالة أو الدراسة المطولة في عام ١٩٣١ م. ولم يقتصر الحديث فيها على مدينة الرياض بل أفرد بها فصولاً لكل من مدينة مكة المكرمة والمدينة المنورة والطائف تعد هذه الفصول من أوسع ما كتب عن هذه المدن في النصف الأول من القرن العشرين ، وكان ما كتبه عن مدينة الرياض الذي أفرد له فصلاً مطولاً في هذا الكتاب حديثاً شاملاً عن تطور مجريات الأحداث في المملكة ، وعن شخصية الملك وعن الأوضاع الاقتصادية الصعبة التي مرت بها البلاد خلال تلك الفترة وانعكاساتها على ما سواها من الأحداث . وتحدث عن الحكومة وجهازها الإداري، وعدم رضا الملك عن أداء ذلك الجهاز في ظل التطورات السياسية المحلية والعربية و

الدوليـة التي أصبحت المملكة ممثلة في شخص قائدها جزءاً فاعلاً في التفاعل مع تلك الـتطورات المتسـارعة ، في الوقـت الذي ظل الجهاز الإداري وبقيادته التنفيذية على وضـعهم التقـليدي في تسـيير الأمـور ، وعدم التفاعل مع المستجدات بما يتناسب مع ظـروف المرحـلة ، وترك كل الأمور على كاهل الملك في اتخاذ كل القرارات تجاه كل القضـايا ، ولم يكـن ذلـك الجهـاز يملك القدرة في إبداء الرأي والمشورة بالشكل الذي يخفف عن كاهل الملك كثيراً من همومه المرتبطة بهموم أمته ووطنه . وقد قدم فيلبي لأولـئك المحيطـين بالمـلك صـورة حيـة تعكـس طـبيعة كـل مـن أولـئك المستشـارين وسلوكهم.

قـدم فيـلبي وصفاً كاملاً لحياة الملك الخاصة في عاصمة ملكه ، وجدولاً يومياً دقيقـاً لعمل الملك منذ ساعات الفجر الأولى ، وإلى حين ذهابه للنوم . وهذه الجزئية مـن حيـاة الملك عبد العزيز التي قدمها فيلبي تعد من أندر ما كتب عن هذا الجانب في حياة الملك يرحمه الله .

كمـا قدم وصفاً شيقاً لحياة القصر ، والحياة الأسرية للملك عبد العزيز إضافة إلى مـا قدمـه عـن المديـنة و ضـواحيها و بسـاتينها ومساجدها و قصورها ومقابرها ، وحياة الناس الخاصة والعامة فيها .

أما المقالة الثالثة والأخيرة التي كتبها عبد الله فيلبي عن مدينة الرياض فهي مقالة شيقة نشرها في مجلة الشرق الأوسط المجلد الثالث عشر ربيع ١٩٥٩ م. بعنوان " الرياض بين الحاضر والماضي " .

وهي آخر مقالة أو دراسة كتبها فيلبي عن هذه المدينة التي أحبها ، وقضى بها سنوات طويلة من حياته ، شهدها وهي تخرج من أسوارها ، وتتوسع في مساحتها ، وتدخل إليها الوسائل العصرية ، وتتبنى أنماطاً معمارية مختلفة غير ما ألفتها على مدى تاريخها . ويزحف البناء على حساب المزارع والبساتين لمواجهة النمو المتزايد في عدد سكانها ، وتشهد تطوراً عمرانياً حديثاً لاستيعاب المباني الحكومية الضخمة ، وذلك بعد أن تطورت الإدارة ، وتحولت من إدارات تقليدية في شكلها و في أدائها قبل استحداث مجلس الوزراء و تشكيل الوزارات الحديثة ، ونقلها إلى العاصمة الرياض ، ورغبة القيادة السياسية في أن تكون الرياض عاصمة عصرية بها كل مقومات المدينة الحديثة . ساعد على قيام كل هذا عوامل عدة : أولها عقلية الملك عبد العزيز المتفتحة المتمثلة في رغبته أن يخرج عاصمة بلاده من العزلة التي عاشتها عقوداً طويلة ، ففي عهده تم ربطها بما حولها من المدن والعواصم بوسائل الاتصالات الحديثة مثل الهاتف ثم بناء مطار في عاصمة الصحراء لأول مرة ، ثم توج انفتاحها على الخليج العربي بواسطة سكة حديد هي الأولى والوحيدة في المملكة بفضل عقلية هذه الشخصية الفذة الذي سبق زمانه في قوة

التحدي والتغلب على الصعاب والطموح الذي لا حدود له ، وهي صفات لا يملكها إلا القادة المؤسسون الكبار ، وعبد العزيز هو طراز من " نسيج وحده " وضع الأسس و أنار بنور عقليته المتفتحة الطريق لمن خلفه من أولاده .

أما العامل الثاني فهو تدفق عوائد البترول في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية و مساهمتها في بناء العاصمة و تحديثها .

أما العامل الثالث فهو رغبة القيادة السعودية الجديدة بزعامة الملك سعود الذي كان لأسفاره إلى كثير من بلدان العالم التأثير الكبير على تطلعاته بأن يرى عاصمة بلاده وقد بلغت مصاف العواصم الحديثة ، فقاد مسيرة التطوير بشكل مذهل وتغيرت خارطة المدينة الحضارية وانتقل سكانها من حياة الجماعة Community إلى حياة المجتمع Society ، وأصبحت عاصمة تستقطب فئات سكانية مختلفة تنتمي إلى خلفيات ثقافية واجتماعية مختلفة أيضاً ، وأصبحت عاصمة بكل مواصفات المدينة العصرية ، فأسست بها مدينة طبية كبيرة هي مجمع مستشفى الشميسي ليحل محل المستوصف الوحيد القديم . وخرجت من إطار التعليم التقليدي إلى عصر التعليم الجامعي إذ أسست بها جامعة الملك سعود عام ١٣٧٧ هـ / ١٩٥٧ م. أول جامعة في المملكة وكلية الملك عبد العزيز الحربية فأصبحت مدينة استقطاب يؤمها كل طالب علم أو رزق أو طالب استشفاء . وتوسع إطار نطاقها العمراني بشكل لا يضاهيه إلا ما شهدته مع بداية منتصف السبعينيات الميلادية .

ولكن رغم كل ما شهدته المدينة من توسع في العمران ومن تطور في البناء الحضاري وتنوع وتغير في النسيج الاجتماعي ، فقد ظلت محافظة على الثوابت التي قامت عليها متمسكة بالقيم الاجتماعية المتوارثة والأخلاق العربية والإسلامية المتأصلة في نفوس سكانها .

إن هذه المقالات الثلاث التي كتبها عبد الله فيلبي عن مدينة الرياض وفي فترات ثلاث مختلفة من تاريخ هذه المدينة ، قبل عصر انفتاحها الكبير الذي شهدته في منتصف السبعينيات الميلادية من هذا القرن تعد من أوفى ما كتب عنها ، ولهذا فقد تم اختيارها من بين العديد من المشاهدات والملاحظات التي كتبها عدد من الرحالة والزوار الأجانب . ويأتي في الأهمية من بين هؤلاء والمعاصرين لعبد الله فيلبي الرحالة والكاتب العربي الكبير أمين الريحاني الذي خص مدينة الرياض بفصلين ممتعين ضمنهما كتابه عن تاريخ نجد الحديث وباني الدولة السعودية الحديثة في طبعته الإنجليزية الأولى عام ١٩٢٨ م. ولما يمثله هذا الفصلان من الأهمية في تاريخ الرياض فقد قمت بترجمتهما و سيريان النور قريباً بإذن الله.

<u>عن عبد الله فيلبي</u> (١)

---

(١) ولمعرفة المزيد عن حياة فيلبي انظر اليزابيث مونرو Elizabeth Monroe في كتابها *Philby of Arabia* المطبوع في لندن عام ١٩٧٣م. الذي يعد أدق و أوسع ما كتب عن حياة فيلبي بشكل علمي و أكاديمي رصين .

نظراً لما احتله السيد فيلبي من معرفة واسعة من قبل كل الدارسين الذين اهتموا بدراسات الجزيرة العربية الحديثة ، والمملكة العربية السعودية منها بشكل خاص منذ قيامها على يد معيد بنائها ومؤسس كيانها الحديث الملك عبد العزيز طيب الله ثراه ـ فما كنت سأعرف بفيلبي وهو الشخصية المعروفة ولكن ضرورات الحال تقضي أن أشير ولو بشكل موجز لحياة هذا الرحالة والسياسي والأديب والمكتشف والمستعرب .

ولد فيلبي في سيلان (سير لانكا حالياً) عام ١٨٨٥ م. واسمه الكامل هاري سانت جون بريدجر فيلبي . وينتمي إلى أسرة إنجليزية مشهورة برز منها عدد من القيادات التي ساهمت بصورة أو بأخرى في تقوية التاج البريطاني و نفوذه. وبرز منهم في الوقت نفسه عدد ممن يملكون رأياً مستقلاً بلغ في ارتفاع صوته درجة التضاد مع مصلحة التاج البريطاني ، مثل موقف أحد أجداده لأمه الذي وقف منادياً بحق أمريكا الشمالية في التحرر من هيمنة التاج البريطاني . ونرى هذه المواقف تنسحب بالوراثة على مواقف فيلبي من سياسة بلاده تجاه العرب في أعقاب الحرب العالمية الأولى .

عاد فيلبي مع والدته إلى إنجلترا ، حيث دخل مدرسة وستمنستر الخاصة بأبناء علية القوم . في هذه المدرسة وفي هذا السن المبكر لفيلبي بدت عليه علامات النبوغ و التفوق والاعتزاز بالشخصية والقدرة الجدلية والتفرد بالرأي .

في عـام ١٩٠٤ م. التحق بكلية ترينيتي Trinity بجامعة كمبريدج الشهيرة ، حيـث أصبح واحـداً مـن أبـرز طلابها وأكثرهم شهرة في الإعلان عن آرائه الليبرالية وتفوقـه في التحصيل الأكاديمي ، وقدرته الفائقة في تعلم اللغات الأوروبية والآسيوية ممـا جعلـه مؤهـلاً لأن يحـتل مكانـاً قياديـاً في خدمـة الـتاج ، وفي حكومـة الهـند الـبريطانية حيـث تعلم في الجامعة نفسها ولمدة سنة كاملة اللغتين الفارسية والهندية لكي يكون مؤهلاً للقيام بوظيفته على أتم وجه .

عمـل في الهند مدة سبع سنوات أتقن خلالها اللغة البنجابية والأوردية وتعلم القـرآن الكـريم واللغة العربية بوصفها ضرورة من ضرورات عمله ورغبته في فهم حياة المجـتمع الذي يعمل فيه . مكنته هذه الخبرة وما اكتسبه من ثقافة وما امتاز به من تفـان وإتقان في مجال كل الأعمال التي أوكلت إليه من أن يؤدي دوراً مهماً في مطلع الحـرب العالميـة الأولى ، ولكـن ليـس عـلى السـاحة الهندية ، بل في منطقة الخليج الذي هو امتداد للنفوذ الإداري لحكومة الهند . وذلك أثناء المواجهات الحاسمة بين بريطانيا والدولة العثمانية في منطقة الخليج والعراق إبان اندلاع الحرب العالمية الأولى حيـث أدى فيـلبي دوراً حاسمـاً خـلال هـذه الفـترة أهله لهذا الدور معرفته باللغات العـربية والفارسـية و مهاراتـه الإداريـة وحـدة ذكائـه في الـتعامل مـع المواقف وسعة ثقافته بأحوال المنطقة و تاريخـها .

وصل إلى البصرة في شهر نوفمبر ١٩١٥ م. وتولي عدداً من المهام السياسية والإدارية تحت قيادة بيرسي كوكس حتى وصل في منتصف عام ١٩١٧ م. إلى منصب مساعد شخصي لبيرسي كوكس الذي أصبح حاكماً لبغداد .

وفي شهر أكتوبر من عام ١٩١٧ م. كلف بأول مهمة من قبل حكومة بغداد البريطانية إلى الملك عبد العزيز ، ومن هنا بدأت العلاقة الوثيقة بين فيلبي وعبد العزيز .

عاد فيلبي إلى بغداد بعد أداء مهمته . حيث أعلن هناك موقفه الرافض للسياسة البريطانية الرامية إلى احتلال العراق ، وإقامة حكومة بريطانية بها عكس ما كانت قد وعدت به الشعب العراقي ، وكان هذا الموقف سبباً كافياً لأن يترك بغداد ذاهباً إلى لندن تعبيراً عن موقفه الرافض لهذه السياسة .

في لندن أشرك السيد كيزرون وزير الخارجية البريطانية بالنيابة السيد فيلبي في لجنة لمناقشة تطورات الأوضاع في الجزيرة العربية وذلك في الوقت الذي بلغت فيه حالة التوتر مداها بين الملك عبد العزيز و الشريف الحسين حول واحتي تربة والخرمة عام ١٩١٨ م. وكان تطور هذه الأحداث مما يشغل بال الساسة البريطانيين في لندن المائلين بعواطفهم إلى الشريف حسين، فسأل كيزرون فيلبي رأيه حيال هذه التطورات ، فكان جوابه ، وهو الخبير بحقيقة الأوضاع والواضح والصريح في رأيه ، بأنه في إمكان ابن سعود أن يدخل مكة متى أراد . فنظر إلى رأي فيلبي بشيء من

الاستهجان ، بل السخرية ، ولم يمض أكثر من شهرين حتى وقعت معركة تربة المشهورة و هزمت فيها قوات الحسين هزيمة ماحقة .

وما أن وصلت أخبارها إلى لندن حتى سارع كيزرون إلى استدعاء فيلبي وكلفه بمهمة عاجلة إلى الجزيرة العربية في محاولة إقناع الملك عبد العزيز وأتباعه بعدم الاستيلاء على الحجاز . ولأهمية المهمة أرسل بالطائرة من لندن إلى القاهرة. لكن الملك عبد العزيز كان بدوره يملك من الحكمة والرؤية ما جعله يمنع أتباعه من الإقدام على مثل هذه الخطوة في هذا الظرف بالذات بعد أن أصبحت الرسالة من معركة تربة واضحة لكل الأطراف ذات الاهتمام .

عاد فيلبي أدراجه من القاهرة إلى لندن ، حيث صادف في عام ١٩١٩ م. زيارة الأمير فيصل بن عبد العزيز لأول مرة ، وعين فيلبي مرافقاً له أثناء تلك الزيارة.

في عام ١٩٢٠ م. تأزم الموقف في العراق ، وأصبحت البلاد مقبلة على ثورة ، فأرسلت الحكومة البريطانية بيرسي كوكس ليحل محل أرنولد ولسون الذي تأزمت الظروف تحت إدارته ، واختار كوكس فيلبي للذهاب معه للعراق ، وتم تشكيل مجلس وزراء من العراقيين ، وعين فيلبي مستشاراً للسيد طالب النقيب الذي عين وزيراً للداخلية ، ثم ما لبثت بريطانيا أن قررت تعيين فيصل بن الحسين ملكاً على العراق .

أبـدى فيـلبي موقفـاً رافضـاً لـتعيين فيصـل مـلكاً لـلعراق بـل نـادى بإجـراء انـتخابات حـرة ، وإقامـة نظام جمهوري في العراق ، فأدى موقفه الليبرالي هذا إلى إبعاده من العراق .

في عام ١٩٢١ م. عين فيلبي مندوباً أو ممثلاً لبريطانيا لدى أمير شرق الأردن الأمـير عـبد الله الـذي أسـس بمساعدة بريطانيا إمارة شرق الأردن . لكنه سرعان ما دخـل فيـلبي في خـلاف مـع السير هربـرت صـموئيل المندوب السامي البريطاني في فلسطين المعروف بتحيزه الكامل للصهيونية حول تنفيذ سياسته المنحازة ضد المصالح العـربية . أدت هـذه الخلافـات إلى استقالة فيـلبي مـن عمله السياسي ، وعاد إلى لـندن، حيـث أخـذ يكـتب المقالات ويـلقي بالتصريحات يفضح فيها سياسة بلاده المـنحازة ضـد العـرب ، فذاعـت شـهرته وارتفـع عـدد خصـومه في صـفوف الساسة البريطانيين المعروفين بمواقفهم المنحازة ضد العرب والمتميزة لصالح اليهود .

في عـام ١٩٢٤ م. قدم إلى جدة و ذلك أثناء حصارها من قبل قوات الملك عبد العزيـز ، وحـاول أن يقـوم بـدور الوسـيط بـين أطـراف النزاع ، ولكن الأمر حسم في النهاية لصالح الملك عبد العزيز .

ومـنذ أن أكمـل المـلك عـبد العزيـز توحيـد بـلاده اخـتار فيلبي هذه البلادله موطناً. وفي عام ١٩٣٠ م. أعلن إسلامه وظل في هذه البلاد بقية سنوات حياته يعمل في الـتجارة تـارة و في رحـلات الاستكشـاف تـارات ، وفي خدمـة المـلك عـبد العزيز

أحيانـاً، وظـل كذلـك محـباً مخلصـاً لهذه البلاد إلى أن وافاه الأجل المحتوم وهو في لبنان في اليوم الثلاثين من سبتمبر عام ١٩٦٠ م. عن عمر يناهز الخامسة والسبعين ، ودفن في مقبرة المسلمين هناك .

ألـف عـن هذه البلاد ما لم يؤلفه غيره ، وله أسرة و أبناء ما زالوا يقيمون في هذه البلاد ومن رعاياها .

بعـد كـل هـذا لا بـد مـن القـول أن فيـلبي مـثله مثل غيره من البشر يخطئ ويصـيب ويسـوق من الآراء ما يعبر فيها عن وجهة نظره منها ما لا نتفق معه فيها و لكـنها تظـل وجـهـات نظر مـن حقـنا أن نختـلف معه فيها ولكن ليس من حقنا أن نصادرها ، لكونها لا تتفق مع وجهات نظرنا .

ثم إن فيلبي مهما كان صادقاً ومحباً و مخلصاً لهذه البلاد و لمؤسسها ، فإنه وبحكـم انـتمائه إلى ثقافـة مختـلفة تـربى ونشـأ عليها ، فإنه ومن هذه المنطلقات قد تظهـر في لغته الوضـوح، وفي رأيه الصراحة ، وفي نقده الموضوعية . وهي صفات لم يـتعود عـليها كـثير من الكتاب العرب إن لم يكن أغلبهم الذين تغلب على كتاباتهم العاطفـة البالغة في التطرف إما حباً ومدحاً يصل بصاحبه إلى السموات أوكرهاً يجرده من كل ميزة ولا شيء بينهما وفي مثل هذه الأجواء تضيع الموضوعية و تفتقد . ولهذا فإننـا نـلمس في مـا كتـبه فيـلبي عـن الـرياض و ما تطرق له من مواضيع أخرى لغةً

مختلفةً وطرحاً مختلفاً كان يضيق ببعض طروحاته أولئك الذين لم يتعودوا على سماع لغة غير لغة أنفسهم .

ولكن كان يكفي فيلبي فخراً بأن الملك عبد العزيز كان أكثر الناس فهماً وتقديراً وقبولاً لآرائه بما فيها من وضوح و صراحة ، وكان الملك عبد العزيز أكثر القوم جدلاً ومناقشةً لفيلبي ولآرائه وكثيراً ما تراجع فيلبي عن بعض مواقفه أمام قوة الحجة والمنطق والفهم والإدراك للقضايا التي كان يناقشها مع الملك عبد العزيز .

ولم يكن الملك عبد العزيز يتضايق من آراء فيلبي وطروحاته التي لا يتردد في طرحها بصراحة ، بينما كان القوم يتميزون غيظاً من جرأة فيلبي في حواراته ومناقشاته مع جلالة الملك. ومواقف هؤلاء لا تعكس إطلاقاً ما امتاز به الملك عبد العزيز من ترحيب بكل رأي بناء يطرحه صاحب رأي وعلم ومعرفة ، صادقاً خالياً من الهوى .

ومما لا شك فيه أن الله قد هيأ للملك عبد العزيز يرحمه الله الكثير والكثير من الرجال من أبناء هذه البلاد الذين صدقوه وصدقوه و أخلصوا له و تفانوا في خدمته متناسين ذواتهم مضحين بكل غالٍ ونفيسٍ في سبيل قائد أعطى كل حياته لأمته وشعبه .

وإنني لعلى ثقة بأن ما تقدمه هذه الدراسة عن مدينة الرياض في ضوء ما كتبه الحاج عبد الله فيلبي ستضيف إلى معرفتنا معرفة جوانب من تاريخ هذه المدينة

وتاريخ فترة التأسيس ما نحن جميعاً في أمس الحاجة إلى معرفته ، لكي نعرف كيف كـان الذيـن من قبلنا وكيف كانت ظروف حياتهم ، وكيف أصبحنا وكيف أصبحت ظروف حياتنا المعاصرة وإن في التاريخ لعظة .

فصل من رواية

١- مصرع الذئب نهاش/ فصل من الجزء(١) - رواية الحصاد.............................. سليمان الحماد

مصـــرع الـــذئـــب نهـــاش(١)

سليمـان الحمـاد

كـان لمصـرع الذئـب المسمى (نهاش) والمعروف بالأشهب نسبة إلى لونه ، كذلـك بــ (الكـالح) (١) ذلـك الـلقب الـذي استوحاه أهـل البـلدة من أحد أمثالهم الشعبية الذي يصف الشتاء بوجه الذئب في قولهم (الشتاء وجه ذيب).

كان لمصرعه فرحة عمت أنحاء البلدة ، فتنفست الصعداء ، وعاد هواء الأمان الطـلق إلى رئـتيها اللـتين أصـيبتا بما يشبه الربو. فهذا الذئب كان يُضيق البلدة على أهلها فتتقارب مساحاتها المترامية إلى حدود المساكن والبناء في كل ليلة ، فالسائر في الـليل لا يبـتعد عـن الشوارع والأزقـة والأمـاكن المأهولة. ليس سكان البلدة على هذا الـنحو مـن الخوف جميعهم ولكنها الفئة التي تنقصها شجاعة مجابهة هذا الذئب . أمـا الذيـن يمـلكون مـثل هـذه الشـجاعة فقد أعياهم الترصد له ومحاولة قتله و عيل

(١) مقطع من الجزء الأول من رواية الحصاد

صبرهم الطويل فتركوه إلى حين . لهذا كان الابتهاج قد عم البلدة عن بكرة أبيها ؛ شجاعها وجبانها ، كبيرها وصغيرها ، عجائزها و فتياتها، ولم يتكتم أحد السكان على ابتهاجه بسماع خبر مصرع هذا العدو الشديد الذكاء والمخاتله وان لم يصرح هذا البعض بشكوكه أو عدم تصديقه بذلك. والغريب أن يقتله من قدر عليه يوماً فاصطاده وأمنه ثم أطلقه . كان مصرعه بطريق الصدفة والفجاءة والغرابة . أما كيف حدث ذلك :

فإن (أبو فهد) ليلة أن قتل هذا الذئب ، دون أن يدري أنه قتله أو قتل ذئباً؟! كان قادما من مزرعته (الفيحاء) إلى وسط البلدة حيث سكنه. وكانت ليلة شاتيه ممطرة بالشبوب والودق ، مظلمة وموحشة .وبينما هو يسير في سكة النخيل ، وقد ارتدى عن المطر غطاءً هو عبارة عن (خيشة) فوق ملابسه — مثلماهو شأنهم حين يعملون أو يسيرون في المطر — قد جعل أعلاها مثلثاً على هيئة قبعة الجندي العراقي أو الهندي ، لكنها أطول ارتفاعاً وأعمق تجويفاً بحيث تغطي كامل رأسه وجبهته لو أراد ، ثم يغطي ظهره ببقيتهاإلى مستوى الركبة بحيث يبدو مرتديها حين يمشي على قدميه كهيئة الجندي الروماني القديم.

هذا والليل الصامت إلا من تساقط المطر والبَرَدِ على عسبان النخيل وأشجار الرمان — التي تسربلت أغصانها اللينة على حائط السكة من الجانبين ، تتدلى

ثمـرات متـبقية مـن صيفها الماضـي ، لم تقطـف ولم تسـقط ، وقد تيبست وترمدت حـباتها ففرغت من الداخل وخفت كالبالونات الصغيرة ، تومىء الرياح بها فتحدث أصـواتاً خفيفـة تتناغم حيناً مع صوت اصطدام حبات الثلج ((من الشبوب)) وحبات المطـر الكـبيرة المتساقطة عليها حيناً آخر .وربما تسلى (أبو فهد)بقطع طريقه الدامس بمحاولة التفريق بين صوت المطر والشبوب (٢) المتساقط على ثمرات الرمان تلك ، و بـين صـوت المتسـاقط عـلى عسـبان الـنخيل .إن ثمـرات الـرمان اليابسـة والفارغـة الـتجويف وتسمى الواحدة منها- يابسة - (قفش) تشبه الطبلة الصغيرة ربما ترن قـبل أن تصبح رطبة حين تسقط عليها حبة الثلج الكبيرة من نوع البَرَد ، وقد تثقبها فيخرج منها مثل الرماد .

كـان هذا الجو الليلي الصامت يوحي بالرهبة ، و يبعث على توجس الخيفة والحـذر مما يخفيه الظلام . وكان من عادة (أبو فهد) حين يعود متأخراً في الليالي الموحشـة وغـير المقمـرة كهـذه الليـلة أن يأخذ معه(السنجي)(٣) أما عصا الشوم فلا تفارقه، ولكن في الأيام والليالي الاعتيادية .

لذلـك فهـو عندما سمع همهمة ووشوشة قادمة إليه ، تختلف عما يسمع من حفيـف الهـواء وصـوت المطر وقصف الرعد القادم المتناهي من الأطراف البعيدة لهذه السحابة ، تهيأ لحدث ما ، إذ وصل به التوجس إلى مداه .

وخـلال ثوان اقـترب الصـوت وقـد خالطـه ما يشبه شخير النائم . فمد يده (بالسـنجى) ناحية الصوت ، فاصطدم بشيء لا يدري ما هو؛ لكن هذا الشيء انتزع (السـنجى) من يده ، وندى عنه صوتاً خافتاً و سريعاً لم يستطع أن يميز أي صوت هو .

إلا أنـه لم يـتزعزع أو يداهمـه الخـوف ولم يقـف ليستجلي الأمـر، فهولن يرشيئاً ، و لـن يجـد (سـنجيه) فـي هـذا الظـلام الذي توشح به كل شي فظن أن وحشاً ما قد هجم عليه فأصيب لكنه فر بصوابه . وقد جفل الحمار ، ولم يعد يتقدم إلا بالضرب ، لهذا رجح كفة هذا الاحتمال لديه . فواصل سيره إلى بيته.

بعـد ذلـك بـأربع سـاعات أو أقـل ، كان حمد بن سند ، العامل فى مزرعة (أبـو هلال) أول العابرين مع سكة النخيل هذه بعد صلاة الفجر فرأى الذئب ، وقد مات (والسنجى) فى فمه فصاح دهشاً وبصوت مسموع بل إنه كالصراخ :

- الذئـب (نهـاش) الأشـهب ، الكـالح يـا لمسـلمين ، قـتل الكـالح .مات الذيب نـهاش.

ثم استنكر على نفسه - في الحال - رفع صوته حين خطرت له فكرة مفاجئة إذ قال لنفسه :

- نعم .. قد قتل الليلة الكالح .هذا صحيح، ولكن قبل مسافة من هذا المكان ، ليس هذا بمكان مصرعه ،فلا أثر للدم ولا لفحسه بمخالبه أرض مكانه هذا على أثر مصارعته للموت . وحين لم يره من قتله ذهب ليقتفي أثره في النهار، تركه ولكن ربما عاد الآن يبحث عنه وعن (سنجيه) هذا فيراني .لا لا .. لم يقتله أحد. أنا الذي قتله . سأخفي هذا (السنجي) وأقول فى الناس أنني خلصتكم من نهاش الكالح الأشهب ، ولكن بسرعة .. بسرعة بسرعة (يبو سند) قبل أن يراك أحدهم . فينكشف أمرك .

ثم استل (السنجي) من فم وحنجرة الذئب ، ودسه بين الجاعد وبردعة حماره ، وبسرعة حمل الذئب على الحمار وقد تخشب وبدا وكأنه كتلة من الثلج. وذهب به لمزرعة (أبو هلال) مستبدلاً طريقه حتى لا يصادفه أحد . لقد أخذ طريق الصنع ، مجرى سيل مزرعة آل عامر، رغم بعده ووعورته ، لكن لا أحد يطرقه سوى الذئاب والكلاب . التفت إلى الجهات الأربع فلم ير من قادم . ولم ير أحداً على جداري السكة فتمتم مع نفسه فرحاً مبتهجاً.

مضى بحماره وقد ركب على طرف البردعة ووضع الذئب في مقدمتها وغطاه بالجاعد حتى لا يُرى ولوعن بعد ، فأشرق وجهه بابتسامة طويلة ، بل ظل فاغراً فاه بابتسامته العريضة هذه إلى منتصف الطريق مشدوهاً بهذا المغنم المفاجئ ، حتى

صحا على خاطر جديد ؟ فعاتب نفسه بقوله : وكيف أقول في الناس إنني من قتل (الكالح) ، والذي قتله غيري ، ثم ماذا أصنع لو اكتشفت كذبتي هذه . ماذا سيقول الناس عني ، ونسيبي (أبو علي) ماذا سيقول ، وكيف أداري وجهي عنه إن هو علم وهو الذي قال لي حين خطبتي لابنته : نعرف أنك من أسرة فقيرة ، وأعرف انك أفقرهم وتعمل (حرفياً)(٤) في المزارع ، مرة عند ابن سعد ومرة عند ابن هلال ، ومرة عند فلان وفلان . ولكن الفقر والعمل ليس بعيب ، ولا يهمنا. وما قبلناك إلا لسمعتك الحسنة وأخلاقك الطيبة وصدقك .

والحق أن (أبو علي) يعرف حمد بن سند معرفة تامة ، مع ذلك راح يسأل عنه حين خطب ابنته ، وأجمع الكل على اتصافه بصفتين مهمتين هما : التدين والصدق في المعاملة والقول . من أجل ذلك استنكرت عليه نفسه أن يدعي قتل الذئب نهاش ، وهولم يقتله . ثم عاد لمحاولة التصالح مع نفسه هذه المرة وإقناعها بأن هذه هي فرصة عمره . وقال : ما شأن نسيبي السابق (أبو على) لقد توفيت زوجتي رحمها الله وانتهى الأمر منذ سنة أو أكثر .

ولكن ألا يمكن أن يفاتحني(أبو علي) للزواج من ابنته الثانية عمشاء ، خصوصاً وأنه يثني علي ويطري أخلاقي وصدقي . أولم يقل لي : نعم الزوج أنت

لـمثل ابنتي عمشاء. إنك أصدق أزواج بناتي الثلاثة . كما أنك قليل الكلام ولا تحب "الهذر " والإدعاء، وكثير الكلام كما تعلم : لا بد أن يقع في مزالقه .

عـاد فقـال لنفسـه : ومـن يضـمن أن قاتل (نهاش) من أهل البلدة ، ثم ما أدراه أنه قتل ذئباً وأن ما قتله هو الذئب (نـهاش) بعينه . أجل : إنه لو كان يعلم لأخـذ خـنجره أو (سـنجيه) هـذا ، ثم ألم يتمكن أهل البلدة من أسر الذئب نـهاش مـرة، فلِم لم يقتـلوه ! ! لم أطـلقوا سراحه . واستعاد (ابن سند) قصة أسرهم لهذا الذئـب مـرة وإطلاق سراحه ، مع أن قتله بل والتمثيل به كان حلم الكثيرين منهم . فحـاول تذكـر اسـم مـن أسـره لكـن الاسم فرط من ذاكرته . إنه يعرفه معرفة جيدة، فكيف غاب اسمه عنه الآن . فقال لا بد أن هذا الذئب ، كما قيل عنه ، ذئب من الجـن وإلا كيف أنسى الآن اسم آسره وأنا أعرفه كما أعرف نفسي ؟! والحقيقة أن (ابـن سـند) كـان لحظتها مشوش الذهن ، مضطرب التفكير ، يتكلم بصوت مسموع ولا يـدري مـا يصنع في هذه المسألة حتى انه تذكر لقب آسر الذئب ، وهو الآن، لم يتذكر اسمه ، فاستعاد القصة بتفاصيلها الدقيقة كما سردها خياله عن ذاكرته :

إن الذئـب (نهـاش) في ذات ليـلة تسلل إلى زريبة حيوانات (آسره) ، لكـن كـلب الحراسـة (سـبقان) ومجموعة أخرى من الكلاب التي كانت تأكل من إحدى الجيف في الوادي قبالة المزرعة لحظة أن سمعت نباح (سبقان) المتواصل،

فـزعت إليه ، وإذا به (يتعاقر) مع الذئب (نهاش) ، فهرب الذئب حيث أقبلت الكـلاب ، لكـنها طاردتـه وحجـزته ناحيـة البئر، فما كان منه إلا أن حاول تخطي فوهـة البـئر بقفزة خوف طويلة ، فلم يستطع ، لقصر مسافة استعداده للقفز ، وطول عـرض هـذه البـئر، فسـقط في البـئر ، لكنه لم يغرق ، إذ أمسك بحجر من الأحجار الـتي صـفت كأسـاس عـلى (ضـفة البـئر)(٢) وهذا الأساس يلامس الماء بل ويغمره حـين ارتفـاع منسـوب ميـاه الآبـار، وظـل الذئب ممسكاً بهذا الحجر وقد غمره الماء سوى رأسه .

أمـا الكـلاب فظـلت تحوم حول فوهة البئر وتنبح ، فجاء (أبو فهد) وأطل برأسه في البئر ممسكاً (بأنباع)(٥) الدراج كي لا يسقط في البئر فرأى (جهامة) (٦) عـلى ضـوء القمـر، فظـنها أحـد هذه الكلاب ، فرجع إلى فراشه وهو يقول(الصبح ربح).

وفـي ضـحى الغـد، تعـالم الـناس بسـقوط ذئـب في بـئر مزرعة (أبو فهد)، فجـاءوا مـن كـل صـوب ، وتجمهـروا حـول البـئر ، ومعظمهـم يتمنى أن يكون هذا الذئب هو (طليبتهم) . وحين علموا أن هذا الذي في البئر هو (عدوهم) وموتور هم، اسـتعدوا جميعهـم ، كـل يـريد أن يـأخذ بـثأر بقـرته أو عنزه أو جحشه . فهرجوا ومـرجوا وتصـايحوا ، بعضـهم يـنادي بإخراجه مكبلاً، والبعض الآخر يرى قتله في

البئر بإسقاط حجر كبير على رأسه أو برفعه بالكوالب ثم إطلاقه من منتصف البئر، فإخراجه ميتاً . ومنهم من رأى تركه حتى يموت من الجوع أو الغرق. إلا أن صاحب المزرعة قال وقد أتى بزبيل كبير : كلنا نريد قتل الذئب (نهاش) ، ولكن قتلنا له الآن (قضى عاجز (٧)) وقتل غيلة وخديعة. إن الذئب الآن في ضيافتي، وأعتبره الآن (دخيلي) .

قال أحدهم : دخيلك وقد أكل حتى الأطفال .

قال الآخر : أما أنا فسأقتله مهما حيل دوني وقتله .

قال صاحب المزرعة :

_ لا تجعل الفتنة تقوم بيني وبينك بسبب ذئب .

_ أليس هو قاتل ، بل آكل (شميس) ابن أختي

_ أ أنت خال شميس ؟

_ نعم

ـ الآن لا ألومك ولكنني لن أدعك تقتله وهو في البئر كالأسير . ولكن ...

ـ ولكن ماذا ؟

ـ سأخرجه من البئر وسأدخله في الحظيرة إن كانت قوائمه لم تتكسر ، وسأتركه ساعة أو بعض ساعة، وحين يدفأ ويستعيد نشاطه سأفتح له الباب وأدعه يخرج ، فمن استطاع اعتراضه أو قتله بحجر أو عصى أو سلاح فليفعل.

ـ سأقتله بالسيف أو الرمح ، وسأذهب لآتي بهما .

- إن أردت قتله بالسيف أو الرمح فلا تقف عند باب الزريبة ، ولكني أشرع(٨) له الباب على مصراعيه ونقف جميعنا في صفين على جانبي الطريق من باب الزريبة إلى باب المدخل ، ومن استطاع أن يصيبه فليصبه .

ـ ما رأيكم يا جماعة ؟

فقال أغلبهم : موافقون .

فوافق على مضض خال الطفل المأكول وقال سأقتله الآن أو بعد حين .

فقال صاحب المزرعة ، وقد ربط (الزبيل) في أحد أرشية السني وربط (سنجيه) في وسطه قال: أنزلوني و سأضع الذئب في هذا (الزبيل)، فإن حاول أكلي أكلت (شواه)(٩ بهذا (السنجى) ، و عندما أهز الحبل الثاني أخرجوني ، ثم نخرج الذئب بعدي .

= = = = = =

بعد أن خرج (أبو فهد) ، سحبوا (الزبيل) وأخرجوا الذئب ، فحمله (أبو فهد) وهو في زبيله ، ومضى به أمام المتجمهرين ، الذين يوشك كل منهم أن ينقض بمنجله أو فأسه أو مشعابه أو خنجره على الذئب المكبل في الزبيل . ولكن احترامهم و تقديرهم (لآسره) ومهابة البعض منه ، جعلهم يحجمون عن الأخذ بثأرهم قبل أن يسمح لهم بذلك .

وهكذا تبعوه إلى حيث أودعه الزريبة وفك وثاقه . وكان الذئب على جانب كبير من الذكاء كما يعرف عنه، بحيث (استمات) حتى بعد أن فك وثاقه وتركه فى الزريبة مع عجلة صغيرة . ليرى ماذا يفعل حين يستعيد قواه.

هذا والناس ينظرون إليه من أماكن لا يراهم منها ، ومن بينهم (آسرّه).

وبعد ساعتين أو أقل بقليل ، وقد سرى الدفء والأمان في جسد الذئب وقلبه الوجيف ، وثب على العجلة ليفترسها ، ولكن آسره ومضيفه سارعه بحجر أصابه في ظهره فتراجع إلى الخلف . فقال الآن استعدوا لقتله ، سأفتح الباب وأشرعه ليخرج. ففتح الباب وأومأ إليه بحجر لم يرد أن يصبه ، بل ضرب به باب حديد أسند إلى جدار الزريبة ، ففزع الذئب ووثب خارجاً ومارقاً بين المتجمهرين بسرعة هائلة ، فكانوا يرمونه ويحاولون ضربه أو طعنه ، كل بما معه ، ولكن هيهات أن ينالوا منه. فحين رأى أن الصفين طويلين، وبدأت الرجمات تأتيه من أمامه وليس من جنبيه أو خلفه ، انحرف يمينا ، وكأنما هو يهجم على أحدهم، فراغ عنه و دخل إلى الزرع من مكان هذا الذي راغ عنه . ولم يتمكن أحدهم من اللحاق به ولكنهم وقفوا جميعهم مذهولين ، أذهلهم ما رأوا وما يرون من سنابل القمح تتطاير من سيقانها مرتفعة إلى ستة أذرع أو أكثر .

بعد هنيهة من انطلاقه سمعوه وهو (يعوي) رافعاً صوته عالياً ؛ عوى أربع مرات على قمة جبل (الشبرم) المقابل للمزرعة ، ناحية الجهة الغربية لوادي حنيفة . عندئذٍ قال (أبو فهد) : إن الكالح سخر منا الآن . فقال خال الطفل المأكول : سألحق به وأقتله .

قال (أبو فهد) الآن دونكه .

لم يستطع (أبو سند) رغم هذا الاستدعاء لمخزون ذاكرته عن هذا الذي يحمله معه على حماره ، المغطيه بجلد الخروف ، أن يتذكر اسم صاحب المزرعة(أبو فهد) لكنه يتذكر لقبه الذي لقب به بعد حادثة الذئب هذه. فانصرف (أبو سند) حين دلف إلى مزرعة (آل عامر) يفكر في مسألة قتل الذئب نهاش ، وهل ينسب قتله إليه ، ويحتفظ (بالسنجي) . وإن كان وهو في غمرة عراكه مع ذاكرته وأفكاره ونفسه لمع فى ذهنه أنه رأى هذا السنجى يوماً ما، لكنه قال إن أمثاله كثير لدى الكثير .

وأخيراً اهتدى إلى فكرة وقرار ؛ حتى انه قال : لقد خنت صدقي ولكن لا بأس هذه المرة . إن الناس يقدرون شهامتي وصدقي ، لكن (زيد)، الذي يعرف جبني وخوفي من الحرب والسير في الظلماء ، والذي أشاع هذا بين معارفي ، سوف يكون كاذباً ، كما سيغير هؤلاء المعارف هذه الصفة ، وسيخلعون علي صفة البطولة والشجاعة ، بعد أن أرمي أمامهم جثة الذئب نهاش، وسيقيمون لي ولائم التكريم، وبعد ذلك تتمنى الكثيرات الاقتران بي ، وسأحتل مكان الحب والتقدير من قلوب الناس ، بعد أن نزعت الخوف والرعب منهم بقتل (نهاش) . ثم ابتسم بصوت حين قال : وماذا لو قيل لي التحق بجيش الإمام ، عندها سيقتلني الخوف . هه ..

قـد صـدقت كذبـتك (يـبو سند) ولكن كيف ؟ لن يصدقني أحدهم ، وربما قال قائل منهم انه قتله أو أصاب جهامة، لا يدري أهو من الذئاب أم السباع ، ليلة البارحة،

عندئذٍ تراجع عن نسبة قتل (نهاش الأشهب) إلى نفسه وقال : إذن أعيده إلى (سكة الـنخيل)، وأرميـه في أعلاها ، وليدعي قتله من شاء ، وليظهر صاحب الخنجر.. أ .. (السنجي) . لقد أصبحت أخلط بين الخنجر و(السنجي)، و حين يصف صاحب (السنجي) (سنجيه) ، و ينطبق وصفه عليه ، عندئذ أقدمه له أمـام الـناس مع إعجابي به وتقبيله على أنفه الأشم . وماذا لو كان أفطس الأنف ؟؟ يضـحك فتختـلط ضحكته مع صوته : سأظل كما أنا ، كثير الخوف جباناً. ولن يـزوجني إلا من يعرف أخلاقي وصدقي ابتسم دون ان يدري : وهل يكفي الصدق في هـذا الزمان ؟! إن هذا (السنجي) أيضاً كالنعجة الضائعة، لك أو لأخيك أوالذئب. لـو وجـده ووجـد الذئـب أحدهـم لأخفى الخنجر – اهووه .. (السنجي ! ! لأخفى السنجي) ، وادعى قتل غنيمتي الكالح .

ثـم نـزل عـن حماره ووقف ممسكاً (بقلادته الليفية) ، ومكث برهة يفكر، فـبرقت في ذهـنه المكـدود الذي – أنهكه التفكير في هذا الأمر– فكرة لم تكن لتخطر عـلى باله ، لولا هاجس البطولة والشجاعة والإقدام ، فمن يقتل (نـهاش) الذي عجز عنه حتى الشجاع مساعد بن مسفر.

ثـم قال لنفسه : نعم سأدعي قتل الذئب (نهاش) ، ولكن ليس اليوم . إن الدنيـا شاتية والسماء تمطر شبوباً وهتاناً . سأضع جثة هذا المغنم فى مكان لا يعرفه غيري ، وتحت المطر والبَرَد ، وبهذا لن تتعفن جثته ، وسأزوره فى مخبئه ، وحين يقف تساقط الجليد ، بعد ثلاثة أو أربعة أيام ، أحمله على حماري هذا وأرميه أمام الـناس في سوق المجلس(١٠) . وإن استمر هذا الثلج و البرد إلى يوم الجمعة ، فهذا هـو المغنم الأهم . أما الخنجر أووه (السنجي) فسأبيعه في الرياض في سوق السلاح، (ومن شاف الفارة اللي في ذنبها خيط)(١١) . أوووهـ..لقد أسميت نفسي فأرة...أي نعم: (من شافك يا للي في الظلام تغمن) هذا أفضل.

= = = = = =

وبعـد أربعـة أشـهر ، وقـد حل (حمد بن سند) في أذهان أهل البلدة محل الذئـب (نهاش) . ولم يعد يفارقه (المشعاب) الذي ادعى أنه هشم به رأس الذئب فصـدقه الناس . والحقيقة أنه قام بحيلة بارعة قبل عرضه الذئب في المجلس بالبلدة إذ ربط فكي الذئب حتى لا يرى أحدهم آثار (السنجي) في فمه . ولما فك هذا الرباط بـدا الذئـب و كأنمـا هـو قـد أطبق فكيه، ولم ير الناس فيه أثراً للطعنات ،بما فيهم (أبـو فهـد)، الـذي لم يدقـق في فحصـه لـلذئب، لكراهيته للادعاء . وقد كان (ابن سند) من الذكاء، بحيث لم يهشم رأس الذئب إلا قبل الإتيان به بساعة أو نحو ذلك

، ولأن جسم الذئب ما يزال حينها يختزن المخ و بعض الدماء في حالة يبدو معها و كأنه لم يقتل إلا ليلة البارحة فقد صدقه الناس .

لكنه بعد هذه الأشهر الأربعة ، وقد عرض عليه أحدهم الزواج من ابنته ، رغب في جمع المهر قبل موافقته على هذا العرض المغري . فذهب إلى الرياض ، كما رسم ذلك من قبل. و في سوق حراج السلاح القريب من جامع الإمام تركي بن عبد الله ، و بينما كان (الدلال) يصيح بالمزايدة في بيع (السنجي)، وإذا بأبي فهد، الذي يعرف حمد بن سند كما يعرف سنجيه ، يسأل (الدلال) عن صاحب (السنجي) الذي قال إنه لا يعرفه بإسمه ووصفه له . وحيث كان ابن سند بالقرب من (الدلال)، وقد تذكر لمن كان هذا) السنجي) ، كما عرف (أبو فهد) (الذي هو الآخر يعرفه ، أدار وجهه وتخلل من بين الزحام . أما (أبو فهد) فقد اشترى (سنجيه)، وقال (للدلال) حين يأتيك البائع أعطه الثمن.

وهكذا تسلل (أبو سند) إذ خجل من نفسه وأنبه ضميره ومنعه الحياء وعارالكذب والادعاء من العودة لبلدته الدرعية . فذهب إلى سوق بيع الجمال ، واشترى جملاً بعشرة ريالات ، مع (شداده) وحمّله بخفيف مؤو نته ، وذهب إلى الزبير لمعرفته الجيدة بالطريق إليها ، إذ سبق له الذهاب ثلاث أو أربع مرات مع جماعة من (العقيلات). يمشي في النهار ، ويبيت في القرى المنتشرة على الطريق ،

وحين تكون المسافة بعيدة ، يقطعها في النهار ويقصد مضارب البدو، وكأنه عابر سبيل وصل إلى مضاربهم دون قصد ((فيكرمونه)) ويمكث عند مضيفه من هذه المضارب ثلاثة أيام ، ثم يمضي فجراً ليلحق المحطة الأخرى قبل الليل . إنه يخاف من الظلماء والحرب.

لذلك استمرت رحلته أو هروبه هذا مدة تصل إلى قرابة الشهرين . واستقر في الزبير حتى رأى في سوقها وجهاً من بلدته ، يعرفه حق المعرفة ،إنه الشيخ حمود، وربما ظن أنه يبحث عنه. فهرب إلى البصرة ، ثم إلى بغداد ، الذي سنقص ما حدث له فيها في الجزء اللاحق..............

<u>معاني بعض الكلمات</u>

١- الكالح: مسبة للوجه أو اللون أو المنظر، وهي تعني عكس الوجه أو الكلام أو المنظر السمح.

٢- الشبوب: حبيبات من الثلج أصغر من البَرَد.

٣- السنجي : أسم لسلاح أبيض صغير يشبه السيف.

٤- الحرفي : عامل المزرعة أو البناء.

٥- الأنباع : الخشب الذي يركب عليه الدراج — من عدة السقي.

٦- الجهامة : الشيء غير الواضح للرائي تكتنفه الظلمة أوالضباب أو البعد- كالجهام — الجيش الذي رأته زرقاء اليمامة .

٧- قضى عاجز : العاجز عن الإنتقام من خصمه بالمواجهة أو المبارزة يلجأ إلى الغيلة أو الدسائس . وقضى هنا بمعنى اقتص.

٨- شرع الباب : فتحه على مصراعيه.

٩- شواه : تقول العامة شواني الحر، أكلني الحرني ، طبخني الحر والشوا هنا بمعنى القلب. وشواء الذبيحة عندهم — هو القلب والكبد والكلى وما يتعلق بذلك؟

١٠- سوق الجلس : في القرية النجدية سوق المجلس هو مكان البيع والشراء وعلى الخصوص أيام الجمع حيث تقام السوق بعد صلاة الجمعه.

١١- من شاف الفارة إلخ : مثل شعبي يدل على ضياع المتشابه فالفئران أذيالها كالخيوط. وهذا المثل كقولهم ((إبره وضاعت في تبن))